

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

OCTOBRE 1961



GEORGES WILDENSTEIN
DIRECTEUR

PARIS, 140, FG. SAINT-HONORÉ — 19 EAST 64 STREET, NEW YORK

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

VI^e PÉRIODE — TOME LVIII

CENT TROISIÈME ANNÉE

1113^e LIVRAISON

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

FREDERICK B. ADAMS Jr., Director, Pierpont Morgan Library, New York;
SIR LEIGH ASHTON, Former Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
SIR ANTHONY BLUNT, Curator of the Royal Collections; Director, Courtauld Institute;
JORGE ROMERO BREST, Directeur du Musée National des Beaux-Arts de Buenos Aires;
JULIEN CAIN, de l'Institut, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Former Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Former Director, Institute of Fine Arts, New York University;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
JOHN COOLIDGE, Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof. Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Honorary Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Honorary Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Former Director, Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio;
LOUIS HAUTECOEUR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
HENRI MARCEAU, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia;
JACQUES MARITAIN, Professeur, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;
MILLARD MEISS, Professor, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;
A.-P. DE MIRIMONDE, Premier Président de Chambre à la Cour des Comptes de Paris.
ERWIN PANOFSKY, Professor, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, Worcester Art Museum, Worcester, Mass.;
JHR. D. C. ROËLL, Directeur honoraire du Rijksmuseum, Amsterdam;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
JAMES J. RORIMER, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;
GEORGES SALLES, Ancien Directeur des Musées de France;
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
EDMOND SIDET, Inspecteur général de l'Instruction publique de France;
JOHN WALKER, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

MARTIN DAVIES, Keeper, National Gallery, London, Conseiller étranger;
AGNÈS MONGAN, Associate Director, Fogg Art Museum, Harvard University, Conseiller étranger.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
JEAN ADHEMAR, Rédacteur en Chef;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

LA CHASSE DE SAINTE GERTRUDE A NIVELLES

PAR CLAUDINE DONNAY-ROCMANS

J OYAU de l'orfèvrerie médiévale, la châsse de sainte Gertrude conservée dans la collégiale de Nivelles (Belgique) est, à plusieurs égards, un document digne d'attention¹. Au point de vue historique, elle peut être datée et attribuée avec précision grâce au texte détaillé de l'acte de commande, qui nous est heureusement parvenu dans son entier. Au point de vue artistique, outre qu'il s'agit d'une œuvre très belle en soi, elle offre la particularité d'être la projection dans un art mineur de l'architecture et de la sculpture monumentale contemporaines. Plusieurs savants se sont d'ailleurs déjà occupés d'elle et je n'ai pas, dans cet article, d'autre prétention que de synthétiser leurs conclusions, d'en préciser à l'occasion certains points, et surtout de redire après eux, avec eux, la beauté et l'intérêt de cette châsse, qui mérite certainement une étude plus approfondie².

Coulée dans un alliage d'argent et de cuivre, la châsse de sainte Gertrude emprunte la forme d'une cathédrale gothique avec nefs et collatéraux, transept, « contreforts et pinacles, gables et fleurons, rosaces et galeries ajourées »³. Bien qu'il n'en reste aujourd'hui que de pathétiques débris, échappés au bombardement qui le 14 mai 1940 anéantit le centre de Nivelles, on peut reconstituer aisément par la pensée ce que fut cette église en miniature grâce au moulage en plâtre conservé, lui aussi, dans la « trésorerie » de la collégiale⁴. Elle mesurait 1,80 m de long, 0,54 m de large et 0,80 m de haut⁵. Les portails principaux abritaient, l'un la *Vierge et l'Enfant* (fig. 1 et 10), l'autre, le *Christ assis et bénissant* (fig. 2); les portails latéraux respectivement le *Christ en croix* (fig. 3) et *Sainte Gertrude tenant la crosse abbatiale* (fig. 6 et 13). Les longs côtés étaient creusés de niches occupées par des statuettes de

saintes et d'apôtres (fig. 3 et 6). Des bas-reliefs illustrant divers épisodes de la vie de sainte Gertrude décoraient les versants du toit de la nef (fig. 4, 5, 7, 8), et l'ensemble était rehaussé d'émaux, de pierres précieuses, d'intailles, de guillochis, de semis, de blasons.

J'ai dit que nous connaissons le texte de l'acte de commande de la châsse. Une copie de cet acte figure, en effet, dans le *Cartulaire du Chapitre noble de Nivelles*, gros volume de papier qui « date, pour sa plus grande partie, des confins des xv^e et xvi^e siècles », et qui nous transmet « les copies d'un nombre considérable de diplômes, dont les plus anciens sont carolingiens »⁶. Il relate la convention conclue, le 18 septembre 1272, entre le chapitre de Nivelles, d'une part, et les orfèvres Nicolas de Douai, Jacques de Nivelles et Jacques d'Anchin, d'autre part, en vue de l'exécution d'« une fièvre nuève a ues me dame sainte Gertrud de Nivelles, en teille manière ki li orfèvre devant dit doivent faire le fièvre ausi long ke li viesse est et plus s'il y a fier, et la laèche et le hautèche à l'avenant, à quatre pignons, selonc le pourtrature ke maistre Jakenez d'Anchin, li orfèvre, at fait... » (fig. 9).

Il est précisé ensuite que le chapitre fournira aux orfèvres la charpente elle-même, outre l'or, l'argent et les pierres précieuses, qui sont les seuls matériaux à pouvoir être employés. Ils auront d'ailleurs été dûment pesés au préalable, afin d'éviter toute tromperie sur le poids. Autre précaution : les orfèvres sont tenus d'exécuter, pour le début du Carême qui suivra l'accord, un portail latéral flanqué d'une niche, avec les contreforts attenants, mais sans les sculptures. Si le travail ne satisfait pas le chapitre, celui-ci est libre de rompre le marché. Le texte stipule encore le mode de paiement des artisans. Trois sceaux y sont apposés : celui du chapitre de Nivelles, celui de Nicolas de Douai, « *por moy et Jakemon mon compaignon devant dit* », et celui de « *maistre Jakemon l'orfèvre, moine d'Anchin* ».

Une première remarque s'impose à la lecture de cette convention : il n'y est fait nulle part mention de l'abbesse de Nivelles. Nous savons, en effet, que l'abbaye de Nivelles a connu dans la deuxième moitié du xiii^e siècle l'une des périodes les plus sombres et les plus complexes de son histoire. A ce moment, elle est organisée en un chapitre séculier noble dirigé par l'abbesse. A la suite de divergences d'intérêt entre l'abbesse et le chapitre, des conflits de plus en plus fréquents surgissent, qui sont habituellement exploités à la fois par les bourgeois de Nivelles, « qui cherchent à se débarrasser de l'encombrante tutelle politique de l'abbesse et du chapitre », et par les ducs de Brabant, qui se sont introduits dans la ville et ne cessent d'y développer leur influence⁷.

Vers 1253, la situation était devenue si intolérable que l'abbaye n'hésita pas à recourir à un moyen spectaculaire pour agir sur le duc et ses agents : « l'humiliation » des reliques de sainte Gertrude. La châsse ancienne est posée sur le sol au lieu d'être placée sur l'autel avec honneur. De 1262 à 1265, la bourgeoisie nivelloise se révolte contre l'abbesse. A l'abbatiate d'Isabelle de Brugelette, qui prit part aux réunions de Cortenberg en 1267, succède en 1278 celui d'Elisabeth de Bierbais, pendant



FIG. 1. — La Châsse de sainte Gertrude à Nivelles. Phot. A.C.L. Bruxelles.

lequel ces tensions atteignent leur paroxysme. Or, c'est précisément à cette époque que la châsse de sainte Gertrude est exécutée. La nouvelle abbesse « a tendance à fermer les yeux sur les agissements du duc et de ses gens. Cette attitude, dont le duc tire adroitement profit, vaut d'ailleurs à la supérieure les foudres des chanoines et des chanoinesses qui, en 1280, suspendent la célébration de l'office divin : ce qui est une sorte d'excommunication à l'adresse directe de l'abbesse »⁸. Le tort principal de celle-ci est d'avoir négligé ses engagements financiers, et la prévôte Jeanne, alors chef effectif du chapitre, profite de la situation pour accroître son autorité.

Finalement, en 1286, le chapitre constate « que l'abbaye est dans un état déplorable : les gardiens ne remplissent pas leur mission ; l'enceinte claustrale est ouverte

à tout venant ; certains recoins servent de dépôt d'immondices ; des animaux — des porcs ! — y vaguent comme dans une cour de ferme ; les bâtiments conventuels sont laissés à l'abandon ; depuis tout un temps, le clocher de la cathédrale reste muet : les cloches sont brisées et l'abbesse ne s'en soucie guère ; des tavernes se sont ouvertes tout autour de l'abbaye : l'abbesse n'en ignore rien, mais ne s'en émeut pas le moins du monde »⁹. On comprend, dès lors, que la châsse de sainte Gertrude ait été commandée à l'initiative du seul chapitre, et il est, en outre, vraisemblable que son exécution a pu traîner : on sait, en effet, que la translation des reliques dans la nouvelle châsse n'eut lieu que le 31 mai 1298¹⁰.

Nous avons vu que l'orfèvre Jacques, moine d'Anchin, devait en fournir le



FIG. 2. — Christ assis et bénissant, portail de la châsse de sainte Gertrude. Phot. A.C.L. Bruxelles.

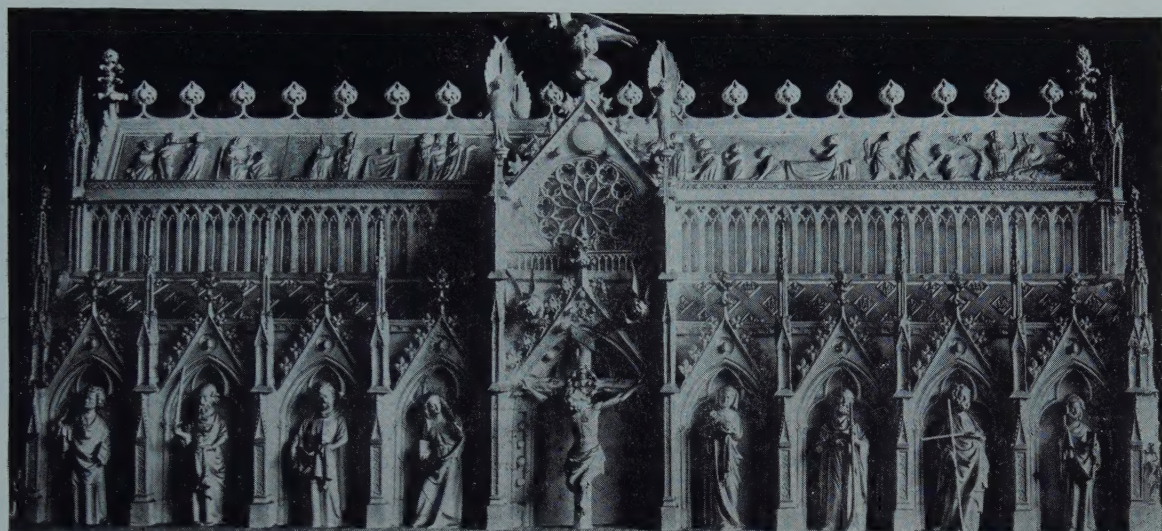


FIG. 3. — Long côté de la châsse de sainte Gertrude,
Christ en Croix, moulage. Phot. A.C.L. Bruxelles.

pourtrature, c'est-à-dire, le projet. L'abbaye d'Anchin, sise à deux lieues de Douai, était l'une des principales du diocèse d'Arras. Or, les textes nous apprennent qu'un certain Nicolas, moine d'Anchin et fils d'un orfèvre d'Arras, fut chargé par l'abbé Guillaume d'exécuter pour l'abbaye « une énorme table d'autel en argent, admirablement dorée, portant sous des ombelles les statues en argent des douze apôtres; les attributs et tout ce qu'ils tenaient dans les mains était d'or pur le plus fin. Dans le milieu du retable, et comme couronnement, était l'effigie de la Vierge Marie avec les images du Père, du Fils et du Saint-Esprit, en argent doré, et sur le dais ou baldaquin qui couvrait ce groupe étaient enchâssés trois saphirs d'une grosseur démesurée. Toute la table était parsemée de pierres précieuses au nombre de trois cent cinquante... »¹¹. Ce retable magnifique, que nous ne connaissons plus aujourd'hui que par la description qu'en fit une chronique du xvi^e siècle, fut consacré solennellement le 24 février 1262. Peut-être est-ce sa renommée qui décida le chapitre de Nivelles à faire appel à un autre religieux d'Anchin pour doter la collégiale de sainte Gertrude d'une châsse digne de sa patronne. De toutes manières, on imagine aisément le moine Jacques composant un projet pour la châsse dans le monastère, où il pouvait admirer le retable d'argent de son compagnon, voire s'en inspirer.

Dans l'exécution même de la châsse, Nicolas de Douai dut avoir une part prépondérante, puisque c'est lui qui appose son sceau « pour lui et son compagnon » Jacques de Nivelles. Ce dernier n'est pas autrement connu : c'est un orfèvre local fixé sans doute comme d'autres à la porte du monastère, chargé de travaux modestes et de transactions¹². Mais il existe à Arras, à la fin du xii^e et au xiv^e siècle, une dynas-



FIG. 4. — Reliefs de la toiture, détail de la figure 3. Phot. A.C.L. Bruxelles.

tie d'orfèvres « de Douai », qui paraissent avoir été les fournisseurs attitrés des comtes d'Artois et de Hainaut. Nicolas de Douai était vraisemblablement un membre de cette famille¹³.

L'ensemble de ces données tend, par conséquent, à situer l'origine de la châsse de Nivelles dans les milieux artistiques du Nord de la France. C'est d'ailleurs en France, plutôt qu'en Belgique, que les divers éléments de l'œuvre trouvent des parallèles stylistiques.

Lorsqu'on examine les statuette, on est d'abord frappé par leur caractère monumental : du moins, les figures ornant les quatre portails sont-elles d'une ampleur unique dans l'orfèvrerie médiévale. Il suffit, pour s'en convaincre, d'en regarder des photographies : elles admettent fort bien d'être agrandies et, à les voir ainsi isolées, on est tenté d'oublier qu'elles mesurent à peine une trentaine de centimètres. La *Vierge à l'Enfant* (fig. 10) a souvent été rapprochée de la *Vierge dorée* d'Amiens : à tort, à mon avis, car elle ne partage pas son nervosisme un peu maniéré. Elle supporte bien mieux la comparaison avec la *Vierge de la Visitation* de la cathédrale de Reims : même robustesse soulignée par le poids des draperies qui tombent en plis solidement charpentés, même visage volontaire au menton prononcé, au nez fort, au front bombé large et bas, aux yeux grands et obliques. On remarquera aussi le début de hanchement — qui n'est encore ici qu'un accent réaliste, la Mère cherchant par le fléchissement de son attitude à équilibrer le poids de l'Enfant : on peut rapprocher à cet égard une Vierge du jubé de la cathédrale de Chartres (fig. 11) et une Vierge de l'abbaye de Fontenay (fig. 12), toutes deux datées du XIII^e siècle. Or, le type de Vierge, que l'on rencontre le plus couramment en Belgique à cette époque, demeure celui de la *Sedes Sapientiae*¹⁴.

Les anges qui virevoltent en grand nombre autour de la Vierge, et particulièrement ceux qui balancent l'encensoir (fig. 1 et 10) nous ramènent également aux



FIG. 5. — Reliefs de la toiture, détail de la figure 3. Phot. A.C.L. Bruxelles.

sculptures du Nord de la France : comme ceux de Reims et d'Humbert, ils ont la tête ronde coiffée de cheveux très bouclés, le visage aux traits fins et espiègles, des attitudes aisées, vivantes. Que l'on examine de près, dans l'armoire de la sacristie qui abrite, à Nivelles, les débris de la châsse, l'ange thuriféraire qui était à la droite de la Vierge, et que l'on songe en même temps à *l'Ange de Reims* : la similitude d'inspiration est frappante. Quant à la petite tête d'homme qui surgit du vousoir au-dessus de la Vierge (fig. 10), avec ses cheveux en masse décollés du visage à gauche et à droite et son front plissé, il faut la rapprocher sans hésiter de deux têtes de roi de la cathédrale de Reims.

Il est moins aisé de trouver un parallèle direct au *Christ assis et bénissant* (fig. 2). Son visage jeune est empreint d'une sereine bonté ; la ligne du nez, long et droit, prolongée par celle du sillon sous-nasal le partage verticalement dans l'axe du buste. L'attitude est admirablement campée. Les draperies moulent avec élégance le corps ferme, dessinant de belles surfaces lisses parcourues de plis aux cassures très franches. Le *Christ en croix* (fig. 3) ne permet guère, lui non plus, de comparaison précise : les genoux fortement ployés — comme si l'artiste s'était trouvé à court d'espace pour loger son personnage dans le cadre du portail —, le corps d'une vigueur athlétique inusitée, il est certainement d'une facture moins heureuse que l'extraordinaire *sainte Gertrude* (fig. 13) qui lui fait pendant¹⁵. Quelle sobriété dans le dessin de la silhouette et le traitement du vêtement ! Quelle noble spiritualité dans ce visage aux traits fermes, qu'encadre si joliment le voile-mentonnière. L'exécution d'une telle figure témoigne d'une maîtrise prodigieuse et l'on se prend à rêver, devant tant d'assurance et de dignité, à la main et à l'esprit qui ont créé ce chef-d'œuvre.

Les saintes et les apôtres qui ornent les longs côtés de la châsse ne sont pas moins dignes d'intérêt (fig. 3 et 6). Il faut noter que les apôtres sont debout, et non assis comme c'est généralement le cas sur les châsses du XIII^e siècle¹⁶. La variété et la

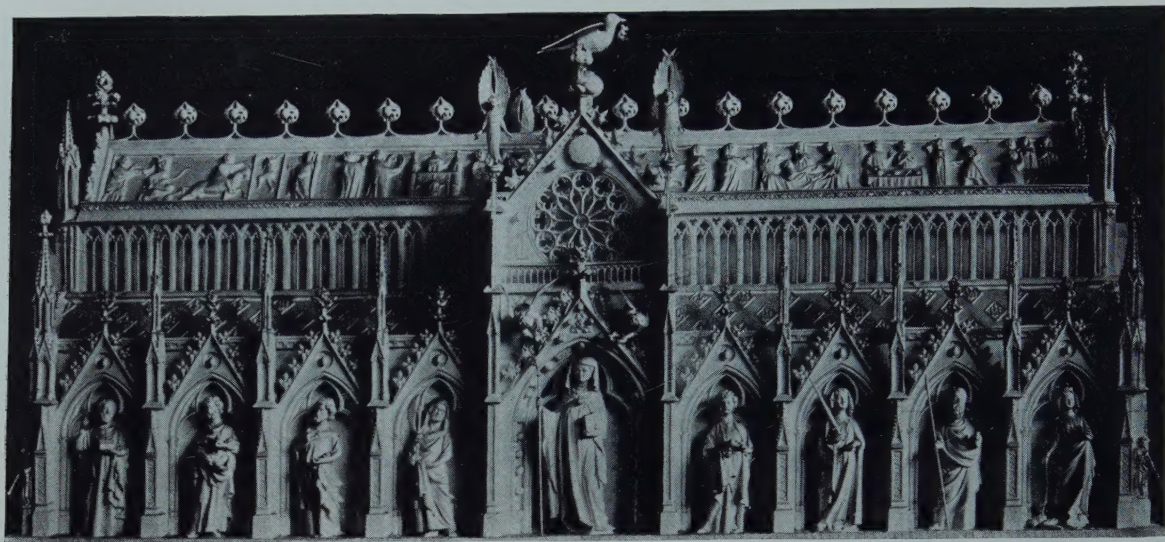


FIG. 6. — Long côté de la Châsse de sainte Gertrude, sainte Gertrude, moulage. Phot. A.C.L. Bruxelles.

liberté de leurs attitudes sont très remarquables pour l'époque : les gestes sont animés, les expressions particularisées¹⁷. Il n'est pas facile de leur trouver des antécédents. En Belgique, dans l'église Notre-Dame de la Gleize (province de Liège), existe une Vierge de Calvaire en chêne, datée du début du XIV^e siècle, dont les mains fines au geste maniéré et la silhouette sinueuse font penser au personnage qui se trouve à gauche du Christ en croix. Le comte J. de Borchgrave d'Altena reconnaît d'ailleurs en lui une Vierge au pied de la Croix et considère, en outre, que le saint Jean, à l'extrême gauche, devait, à l'origine, lui faire pendant à droite du Christ : son geste d'effroi répondrait à celui de la Vierge¹⁸. Cette hypothèse est apparemment confirmée par une inscription — jusqu'ici inédite — gravée sur un fragment conservé de la châsse (fig. 14) : il s'agit d'une plaque de métal de forme ogivale, qui devait fermer l'une des niches des statuette. L'inscription, dont l'écriture est contemporaine de la confection de la châsse, se lit : *S(aint) Jehan au crucefis*. Elle paraît donc indiquer l'emplacement de la statuette de saint Jean à côté du Crucifié¹⁹. On pourrait encore rapprocher la sainte Agnès, à droite du Christ, de la Vierge du trumeau du transept nord de Notre-Dame de Paris : l'attitude, le drapé, l'expression générale me paraissent l'autoriser. Et il n'est pas davantage exclu que, parmi les apôtres qui flanquent sainte Gertrude, le troisième à partir de la gauche procède de la même inspiration que l'*Hérode* que l'on voit au registre de droite sur les reliefs décorant le revers du portail ouest de la cathédrale de Reims.

Un mot encore des bas-reliefs de la toiture : ils content, en une suite d'images étonnamment synthétiques, divers épisodes de la vie de sainte Gertrude (fig. 4, 5, 7

et 8). On rencontre ce genre de reliefs aux murs des cathédrales et, en version réduite, sur bien des reliquaires; mais ceux de la châsse de Nivelles n'ont pas leur pareil dans l'orfèvrerie du XIII^e siècle: nulle part on ne trouve cette aisance narrative, qui va à l'essentiel, saisit l'attitude expressive, l'attribut éloquent, sans se compliquer de recherches excessives. Le meilleur terme de comparaison me paraît encore être fourni par les médaillons de la châsse de Notre-Dame de Tournai, exécutée — en 1205! — par Nicolas de Verdun²⁰.

En ce qui concerne les éléments architecturaux, je ne m'arrêterai qu'à quelques détails typiques. Ainsi, la rose qui surmonte la *Vierge à l'Enfant* (fig. 1) reproduit celle du portail nord de Notre-Dame de Paris, à la différence près que cette dernière présente en son pourtour une rangée supplémentaire d'ajours, dont la traduction en orfèvrerie eût sans doute été par trop difficile. Mais elle copie encore plus exactement la grande rose occidentale de Reims, sauf que les quatre-feuilles de celle-ci deviennent des trèfles dans celle-là — et ce, sans doute, pour les mêmes raisons techniques. Quant au curieux motif du portail qui, aux pignons principaux de la châsse, dessine un arc brisé inscrit dans un arc en accolade (fig. 1), l'église Saint-Germain d'Amiens nous en fournit un exemple — mais à la fin du xv^e siècle, en pleine époque flamboyante! Le porche de cette église est, de plus, surmonté du même genre de fleuron que sur la châsse de Nivelles²¹.

En plusieurs endroits de la châsse, sont semés des lys, des châteaux et des lions. J. Lestocquoy explique leur présence, que, selon lui, aucune raison spéciale ne justifie à Nivelles, par l'hypothèse « que ces motifs si décoratifs et si faciles à appliquer sur les reliquaires (auraient) été faits en série et vendus comme on vendait des pierres précieuses »²². Je ne puis me rallier à cet avis sans être auparavant absolument certaine qu'aucun personnage princier n'est intervenu d'une manière ou d'une autre dans l'exécution de la châsse.

En effet, les lys et les châteaux — armes de Blanche de Castille — nous orientent vers la famille royale de France, les lions vers celle de Brabant. De plus, on constate que les lys sont les plus abondants: on les voit sur le toit des bas-côtés, sur les pilastres encadrant les niches des statuettes et les portails latéraux; au jambage droit de ces derniers, ils alternent avec les lions, que l'on retrouve seulement aux portails principaux. Quant aux châteaux de Castille, qu'on n'observe qu'au toit des bas-côtés, où ils alternent avec les lys, ils occupent une place nettement moins honorable. Il apparaît donc bien que ces armoiries ont été disposées intentionnellement, sans doute pour rappeler la générosité d'un membre de la famille royale de France, qui avait des attaches avec celle de Brabant²³.

Si l'on se reporte à l'époque où la châsse fut exécutée (1272-1298), on songe assez naturellement à Marie de Brabant, fille du duc Henri III, qui épousa en 1274 Philippe III le Hardi, veuf d'Isabelle d'Aragon, fils de Louis IX, petit-fils de Louis VIII et de Blanche de Castille²⁴. D'autant que cette même Marie de Brabant, qui mourut en 1321, intervint de façon certaine à Nivelles, en 1282-1283, pour doter



FIG. 7. — Reliefs de la toiture, détail de la figure 6. Phot. A.C.L. Bruxelles.

d'un hôpital le béguinage de Saint-Syr, fondé par son aïeule Blanche de Castille, sans doute avant 1241²⁵. Il y a donc tout lieu de croire que c'est elle aussi qui finança l'exécution de la châsse de sainte Gertrude.

D'autres éléments nous ramènent d'ailleurs à la cour de France. Les quatre plaquettes rondes que l'on distinguait avant l'incendie au-dessus des quatre roses sont des émaux cloisonnés d'un type particulier, caractéristique de l'atelier parisien de Guillaume Julien, l'orfèvre attitré de Philippe le Bel (fig. 1). Ces émaux dits « de plique » ont été étudiés par C. Enlart, qui ignorait ceux de Nivelles²⁶. D'une grande beauté, ils ont presque tous un fond vert-émeraude translucide sur plaque d'or, dans lequel s'épanouissent des rinceaux, dessinés par des cloisons d'or. Les tiges se terminent par des trèfles ou des feuilles cordiformes très délicats, remplis d'émail opaque blanc, jaune, bleu et rouge brique. La renaissance de cette technique luxueuse, en opposition radicale avec celle des émaux champlevés qui étaient alors les plus répandus, semble bien devoir prendre place à Paris, dans le courant du XIII^e siècle. Le laconisme des inventaires et des comptes antérieurs à Philippe le Bel ne permet pas d'affirmer que Guillaume Julien fut le créateur du type. Nous savons seulement qu'en 1298 Philippe le Bel commence de le payer pour le chef-reliquaire de saint Louis, qu'il exécute pour la Sainte Chapelle. Sans doute sa réputation devait-elle être déjà faite à ce moment, et peut-être faut-il lui attribuer le buste-reliquaire de Saint-Denis pour l'abbé Mathieu de Vendôme (entre 1254 et 1286), le plus ancien exemple d'émaillerie « de plique » parisienne dont on connaisse la date.

De tels émaux se rencontrent aussi hors de France : C. Enlart cite notamment les deux plaquettes de Tournai, dont l'une orne la poitrine de la Vierge à l'un des bouts de la châsse de Notre-Dame, exécutée en 1205 par Nicolas de Verdun, qui l'avait décorée d'émaux tout différents; l'autre figure au revers d'une croix-reliquaire du XI^e siècle²⁷. A ce propos, C. Enlart signale que Philippe le Bel séjourna quelquefois à Tournai, notamment en 1297 et 1301, et qu'il a pu faire à cette occasion des



FIG. 8. — Reliefs de la toiture, détail de la figure 6. Phot. A.C.L. Bruxelles.

présents à la cathédrale. On sait par ailleurs que Guillaume Julien dut être en rapport avec la famille des « de Douai », car ils sont mentionnés côte à côte dans les comptes de la cour d'Artois²⁸.

A côté des émaux « de plique », d'autres, de facture nettement plus ancienne, décoraient aussi la châsse autour du Christ en croix et de sainte Gertrude (fig. 13). Ils ont été étudiés par le comte J. de Borchgrave d'Altena : il s'agit d'émaux cloisonnés pré-romans, que l'on peut dire, par comparaison, antérieurs à 1100 et qui ont donc été remployés²⁹; ils proviennent sans doute de l'ancienne châsse.

Au terme de cette recherche — menée grâce aux documents dont j'ai pu disposer à Bruxelles et qui, je l'avoue, présente encore bien des lacunes — je tiens à souligner combien l'étude de la châsse de sainte Gertrude est riche de résonances, tant dans le domaine de l'histoire que dans celui des arts mineurs, voire de la grande sculpture et de l'architecture. Création d'une époque-charnière, bien mieux que l'aboutissement de tendances passées, elle apparaît en tous points comme le brillant champion des innovations du siècle à venir.

Il serait souhaitable qu'une analyse de plus en plus serrée parvienne à cerner davantage le milieu artistique et historique dans lequel ce chef-d'œuvre a été conçu et réalisé. Sans doute n'est-ce pas chose aisée, étant donné l'état de notre documentation concernant le XIII^e siècle et la complexité des relations qui unissaient alors les églises, comme les grandes familles du Nord de la France et du Sud-Ouest de la Belgique : les auteurs qui se sont penchés avant moi sur le cas si attachant de la châsse de Nivelles se sont heurtés à l'écheveau inextricable d'influences et d'échanges, qui caractérise la production artistique de ces régions à cette époque. Espérons que l'on pourra, grâce au concours d'efforts multiples et de recherches de détail menées en tous sens, éclairer d'un jour plus franc la genèse de cette œuvre d'une valeur exceptionnelle.

C. D.-R.

493

$$\begin{array}{r} 7244 \\ \times 1301 \\ \hline \end{array}$$

with some few more for
supplied the young people
with me

1272.

publié par MM. Pouchet
et Tardivel.

FIG. 9. — Manuscrit du contrat d'exécution de la chasse. Archives Générales du Royaume de Belgique.
Phot. Bibl. Royale, Bruxelles.

SUMMARY: *The Reliquary of Saint Gertrud at Nivelles.*

The reliquary of St Gertrud is kept in the treasury of the collegial church at Nivelles (Belgium). From these poor remains, saved from the bombardment of 1940, we can still imagine how beautiful this delicate gothic architecture was, enriched with a luxuriance of statuettes, enamels, jewels, intaglios... Although it has already been studied by several scholars, I felt the necessity to repeat after them and with them the rich interest it provides, both on historical and on artistic grounds.



FIG. 10. — Vierge à l'enfant, détail de la figure 1.
Phot. A.C.L. Bruxelles.

Firstly, it is one of the few masterpieces of the Middle Age that we can date and ascribe with precision, thanks to its bill of order, the text of which is preserved in its entirety in the Archives Générales du Royaume, at Brussels (A.G.R.[A.E.] Nr 1.417, fol. 493 sqq.) : on September 18, 1272, the Chapter of Nivelles placed an order with the goldsmiths Nicolas de Douai and Jacques de Nivelles, who were to work from a design provided by the monk Jacques d'Anchin. Heraldic symbols, spread on the reliquary, allow to believe that it was executed at the expense of Marie de Brabant, the wife of Philippe III, king of France, who founded in any case an hospital at Nivelles in 1282-1283. From an artistic point of view, the reliquary of St Gertrud not only amazes us by its beauty in itself, but has also the characteristic of being the projection in a minor art of the great contemporary architecture and sculpture. In a more general manner, all the elements of its conception show a sure and daring style which is at the very summit of the artistic tendencies of the time, and they certainly herald the future more than they sum up the past.

It remains to try to specify more closely, by the elaborated comparative analysis of an extensive stylistic material, the environment in which this work of art was conceived and executed.



FIG. 11. — Vierge à l'enfant. Jubé de la Cathédrale de Chartres, moulage. Phot. A.C.L. Bruxelles.

FIG. 12. — Vierge à l'enfant, XIII^e siècle. Abbaye de Fontenay.



NOTES

1. Que M. Jean Adhémar trouve ici l'expression de ma gratitude pour l'aide précieuse qu'il n'a cessé de m'apporter et la bienveillance inlassable qu'il m'a témoignée au cours de ces recherches, entreprises sous sa direction.

2. ASSELIN et DEHAÏSNES, « Etude sur la châsse de sainte Gertrude à Nivelles », dans *Mémoires lus à la Sorbonne, Archéologie*, 1867, pp. 245-257. - CHAN. DEHAÏSNES, *Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV^e siècle* (Lille, 1886) pp. 272-277. - J.S.S. « La châsse de Sainte-Gertrude à Nivelles », dans *L'Apôtre de Marie*, 1912, n° 85, pp. 52-58; n° 87, pp. 90-97; n° 88, pp. 142-152. - J. BRAUN, « Ein Dokument zur Entstehungsgeschichte der grossen Schreine des 12. und 13. Jahrhunderts », dans *Festschrift P. Clemen* (Düsseldorf-Bonn, 1926) pp. 309-

317. - J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, « La châsse de Sainte-Gertrude à Nivelles », dans *Folklore brabançon*, 1926, pp. 71-118. - *Id.*, « Des statuettes de la châsse de Sainte-Gertrude », dans *Annales de la Société archéologique et folklorique de Nivelles*, XIII, 2, 1943, pp. 283-291. - *Id.*, « Les émaux pré-romans de la châsse de Sainte-Gertrude à Nivelles », dans *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 1944, pp. 134-139. - J. LESTOCQUOY, « The reliquary of St. Gertrude at Nivelles », dans *Burlington Magazine*, LXXVII, 1940, 2, pp. 163 sq. - *Id.*, « Colard de Douai et la châsse de Sainte-Gertrude à Nivelles », dans *Bulletin de la Commission départementale des Monuments Historiques du Pas-de-Calais*, 2^e série, VII, 1941, 1, pp. 68-77. - *Id.*, « Colard de Douai, orfèvre d'Arras, et la châsse de Sainte-Gertrude à Nivelles », dans *Annales*



FIG. 13. — Sainte Gertrude, détail de la figure 6.
Phot. A.C.L. Bruxelles.

de la Société archéologique et folklorique de Nivelles, XIII, 1, 1942, pp. 111-117. - Id., « La châsse de Sainte-Gertrude et l'art parisien », dans *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 1942, pp. 137-140. - A. MOTTART, *La collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles* (Nivelles, 1954) pp. 43 sqq.

3. J. LAVALLEYE, *Histoire de la sculpture en Belgique* (Bruxelles, 1948) p. 16. - Sur l'analyse chimique des débris de la châsse, effectuée aux laboratoires des A.C.L. de Bruxelles, voir P. COREMANS, *De overblijfselen van het Sinte-Gertruida schrijn te Nijvel. Chemisch en metallografisch onderzoek* = *Mededelingen van de Kgl. Vlaamsche Akademie van België. Klasse der Schoone Kunsten*, IV, 3 (Bruxelles-Utrecht, 1942).

4. Cependant, si précieux qu'ils soient, ce moulage et les photographies ne permettent pas de se faire une

idée complète de l'art de la châsse : l'étude des débris originaux demeure indispensable.

5. Cf. ASSELIN et DEHAISNES, p. 245. Ces dimensions sont reprises dans les études ultérieures.

6. J. J. HOEBANX, *L'abbaye de Nivelles des origines au XIV^e siècle* = *Académie Royale de Belgique. Classe des Lettres. Mémoires*, XLVI, 4 (Bruxelles, 1952) pp. 12 sqq.; voir aussi Blanche DELANNE, *Histoire de la ville de Nivelles des origines au XIII^e siècle* = *Annales de la Société archéologique et folklorique de Nivelles*, XIV, 1944, pp. 13 sqq. - Le cartulaire figure aux Archives Générales du Royaume sous la cote A.G.R. (A.E.) n° 1417. Il comprend 623 fol. in-4°. L'acte de commande de la châsse de Sainte-Gertrude occupe les fol. 493 sqq.; il a été publié par A. VAN HASSELT, *Document inédit pour servir à l'histoire de l'art en Belgique*, dans *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, VIII, 1851, pp. 517-519; ASSELIN et DEHAISNES, pp. 255-257; Chan. DEHAISNES, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV^e siècle*, I (Lille, 1886) pp. 64 sq.; J. BRAUN, « Ein Dokument... », pp. 312 sq.

7. Ces indications concernant l'histoire de Nivelles au XIII^e siècle, ainsi que celles qui suivent, sont empruntées à HOEBANX, *op. cit.*, pp. 247-284. Voir aussi Blanche DELANNE, *op. cit.*, passim.

8. Blanche DELANNE, *op. cit.*, p. 330, n. 154, date l'incident de 1282.

9. HOEBANX, *op. cit.*, p. 277.

10. J. MOLANUS, *Natales Sanctorum Belgii* (Louvain, 1595) p. 54.

Cette date est reprise dans toutes les études ultérieures. On sait toutefois que l'abbesse Elisabeth de Bierbais a ouvert solennellement la fierte ancienne pour reconnaître les reliques le mercredi 8 juillet 1293 : cf. R. HANON DE LOUVET, « L'inspection des ossements de sainte Gertrude eut-elle lieu en 1292 ou en 1293? », dans *Annales de la Société archéologique de Nivelles*, XVII, 1952, pp. 249-254. Dès lors, on pourrait peut-être se demander si la translation effective des reliques n'eut pas lieu avant 1298, et si la nouvelle châsse n'était pas déjà terminée en 1293.

11. E.A. ESCALLIER, *L'Abbaye d'Anchin* (Lille, 1852) p. 176.

12. C'est lui, comme nous l'apprend le texte de commande de la châsse, qui est chargé de loger et de nourrir Nicolas de Douai, aussi longtemps que ce dernier travaillera à Nivelles.



FIG. 14. — Inscription figurant sur la chasse. Phot. A.C.L. Bruxelles.

13. On consultera sur ce point les précieuses études de J. Lestocquoy, citées dans la note 2 ci-dessus, auxquelles on joindra le résumé de la question qu'il donne dans « Influences mosanes, influences rémoises dans l'orfèvrerie et la sculpture de l'Artois au XIII^e siècle » dans *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique. Congrès de Namur, 1938*, 4, p. 402, n. 9 : « Colard de Douai travaille à Nivelles en 1272. Jehan de Douai travaille à Arras en 1281. Sa veuve continue à tenir la raison sociale et fournit cinq fois des orfèvreries aux comtes d'Artois, de 1302 à 1305. Jacques de Douai, orfèvre d'Arras, travaille pour la comtesse de Hainaut en 1326 et pour la comtesse d'Artois en 1328 ». Les documents permettant d'établir ces précisions sont transcrits dans Chan. DEHAISNES, *Documents et extraits divers...*, pp. 64-65, 72, 122, 153-154, 161, 163, 267 et 279. Voir encore J. M. RICHARD, *Une petite nièce de saint Louis : Mahaut, comtesse d'Artois et de Bourgogne* (Paris, 1887) pp. 229-255. — DEHAISNES, *Histoire de l'Art...*, p. 435, suivi par J. Lestocquoy, identifie Nicolas de Douai avec Nicolas d'Anchin, mais cette identification ne me paraît pas reposer sur des arguments suffisamment décisifs.

14. On rencontre des *Sedes Sapientiae* du XIII^e siècle a Hermalle sous Huy, à Alsemberg, à Notre-Dame de Bossière, à Saint-Sulpice de Diest, à Notre-Dame de Laeken, à l'église du Béguinage de Bruges, à Saint-Martin de Hal (ici, la Vierge, assise, allaite l'Enfant), à Saint-Georges de Dinant, à Saint-Jean l'Evangéliste de Liège, à Marche-les-Dames, à la cathédrale de Namur, à Notre-Dame de Tongres, à Saint-Basile de Bruges, etc.

15. J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, « Des statuettes... », p. 288, avait déjà formulé la même remarque.

16. J. BRAUN, « Ein Dokument... », p. 310, signale, en outre, deux exemples, aujourd'hui disparus, de chasses belges du XIII^e siècle présentant la même particularité.

17. On retrouve ces mêmes traits chez les douze Apôtres qui ornent le linteau du portail sud de la cathédrale d'Amiens, au-dessus de la « Vierge dorée », et que l'on peut dater entre 1258 et 1288. Voir P. CLEMEN, *Gothic cathedrals: Paris, Chartres, Amiens, Reims* (Oxford, 1938) p. XLII et pl. 100-101; R. DE LASTEYRIE, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique* (Paris, 1926) I, p. 73; II, pp. 403 sq. et p. 405, fig. 1004.

18. J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, « Des statuettes... », p. 288.

19. Je dois ces précieux renseignements sur la date et le sens de l'inscription à l'obligeance de M. P. Bonenfant, professeur à l'Université libre de Bruxelles, que je tiens à remercier ici très vivement.

20. De ce fait, il me paraît intéressant de signaler ici l'hypothèse émise par « certains archéologues », cités par A. F. STOCQ, *Vie critique de sainte Gertrude de Nivelles* (Nivelles, 1931) p. 175, selon laquelle le toit de la nouvelle chasse aurait appartenu à la fierte romane primitive — d'autant que le contrat de 1272 stipule que la nouvelle chasse doit être au moins aussi longue que l'ancienne. Cf. R. HANON DE LOUVET, *Contribution à l'Histoire de la ville de Nivelles. Première série* (Gembloux, 1948) pp. 143-145. — On pourrait néanmoins rapprocher ces reliefs, avec profit me semble-t-il, du fragment du retable de la Vierge, provenant de l'église de Saint-Germer et conservé au musée de Cluny. Voir R. DE LASTEYRIE, *op. cit.*, II, p. 450, fig. 1049, et p. 451, qui le date de la deuxième moitié du XIII^e siècle.

21. R. DE LASTEYRIE, *op. cit.*, I, pp. 175, 431 et 433, fig. 458.

22. J. LESTOCQUOY, « La chasse de Sainte-Gertrude... », p. 137; cf. « The reliquary... », p. 163.

23. Signalons l'existence, en l'église Notre-Dame de Tongres, de la « petite chasse de Saint Louis », qui présente, en cuir et cuivre, le même décor de lys, lions et châteaux de Castille.

24. Que M. L. Fourez, conservateur du Musée d'histoire et d'archéologie de Tournai, qui m'a si aimablement fait profiter de ses connaissances en héraldique, veuille trouver ici l'expression de ma profonde gratitude.

25. R. HANON DE LOUVET, « L'origine nivelloise de l'institution béguinale, etc. », dans *Annales de la Société archéologique de Nivelles*, XVII, 1952, pp. 5-77, en particulier pp. 37 sqq.

26. C. ENLART, « L'émaillerie cloisonnée à Paris sous Philippe le Bel et le maître Guillaume Julien », dans *Monuments Piot*, XIX, 1927-1928, pp. 1-97.

27. C. ENLART, *art. cit.*, p. 89.

28. J. LESTOCQUOY, « The reliquary... », p. 164.

29. J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, « Les émaux pré-romans... », pp. 134-139.

TEXTE DU MARCHÉ

pour l'exécution de la châsse de Nivelles

lu à nouveau par nous dans le *CARTULAIRE*
de Nivelles (LIBER GROSSUS, fol. 493-494)

Le document avait été lu avant nous par A. Van Hasselt (cf. sa transcription un peu défectueuse dans les *Annales de l'Ac. d'Archéologie de Belgique*, VII, 1851, p. 515-519). Il a été donné ensuite, avec quelques corrections plus ou moins heureuses, dans Deshaines (1885) et Braun (1926). Nous le publions à nouveau, en complément de notre étude, suivant la tradition de la *Gazette des Beaux-Arts*; les professeurs et les étudiants seront heureux, d'ailleurs, de le trouver ici.

« Sachent tout chil ki sont et qui ceste lettre veront et oront, que li capitle de Nivelle at coneveiteit² à Colay de Douay, l'orfèvre, et à Jaquemon de Nivelle, l'orfèvre, de faire une fiètre nuève a uès³ medame Sainte Gertrud de Nivelle, en teille manière ke⁴ li orfèvre devant doient faire le fiètre ausi long ke li viese⁵ est et plus s'il y afier, et la laèche et le hautèche à l'avenant, à quatre pignons, selonc le pourtraiture ke⁶ maistre Jakenez d'Anchin, li orfèvre, at fait, et par emmiadremenche⁷ et par l'amendement de maistre Jakemon devant dit u d'aulture maistre selonc chou qu'ilh afiera à l'oeuvre. En manière que li capitle livreat as devant dit Nicholon et Jaquemon le matère de

le fiètre devant dicte, le fust tailliet tot sus à le duise de maistre pour mettre us l'orfaverie, et l'or et l'argent ki i aferra : kar autre metaul n'i avera, fors or et argent et pièrez ke li maistre doent assir telles c'om lor livrat. Ne quel or ne queil argent ke om livre as maistrez, ilh le doient affiner à lor⁸ coust; et li déchaémens⁹ à l'affiner est sor l'église, et li cendrée est l'église. Et li église livrat plonc pour l'affiner, et doient li deux maistrez faire l'ovre bien et loyaulment d'uèvre de machenerie. Et se sient lez ymagenez élevées et rondées, ensi qu'il y afierat à l'uèvre. Et doient estre tote li uèvre de loiaul pris¹⁰ ne trop pesans ni pau pesans, selonc chou qu'il afierat à l'oeuvre, à l'engart de maistres et d'ovriés. Et de chascun marc d'argent ke li devant dit Colars et Jakemmon metront en l'oeuvre devant ditte, ils averont XXs. de paiement parisis, conteis quatre sains à Lovignois, et pèserat li mars XIIIs. et IIJ den. eusterlins : c'este li mars de Trohe¹¹. Et parmy le marchiet devant dit, ilh le douront de l'or

1. Mlle R. Lefèvre, ancienne élève de l'Université, nous a aidée dans cette lecture.

2. Et non *conveneteit* comme le lisait Van Hasselt. Le mot veut dire convenir, promettre (cf. *Dict. de Godefroy*). — 3 Et non à *uis*, comme lit Van Hasselt. Dehaisnes l'a rectifié. — 4 et non *que* comme lisait Dehaisnes et Braun. — 5 Vieux. — 6 Et non *que*. — 7 Et non *emindremenche* comme disait Van Hasselt. Dehaisnes et Braun mettent à tort deux *mm* (*emmiadr...*). Cf. Godefroy pour le sens : améliorer.

8 Et non *leur*. — 9 Déchets. — 10 Et non *pois* comme disait Braun. — 11 Troyes.

l'église et de se vif argent. Et devant le dorure doit-om peser l'argent oyreït prest à doreir¹², et doreit après, si comme ilh est devant dit. Et adont le repèseramme pour savoir combien il y averat entreit d'or; mais de mettre l'or en uèvre ne doent-il avoir point de leuwir¹³. Et est ausi parleit k'en l'ovre devant dicte avoir III^e mars et L.8 d'argent, XX mars plus u XX mars mains, u là entors sens malengien.

Et doient li ouvrier devant dit ovrir si k'il, entro cho et en l'entrée de quaremme ky vient, u li entours, aient fait un pignon moien et un petit deleis, et les pilers qui y afieront, sans lez imaginez. Et adont se le capitle ne scet li oevre bien, retraire se puet do marchiet devant dit, s'il wet, sauf cho k'il ne le fache pour alongier lez orfèvez de lor marchiet et pour mettre aultrez; mais qu'ils veullent et puissent l'ovre bien faire, selonc le devise devant ditte. Et s'il oevre en avant, faire deveront l'oeuvre à la manière et à pois de pignons devant dis à l'engart d'ovriers. Et se ne puent destraindre d'ouvrer le capitle, s'il ne woet, ne matère lor falloit; et li devant dit maistres sont detenus

de faire l'oeuvre continuellement, se li capitle voet, à tant d'ovriers ke li chapitle vora et mestier siera à l'oeuvre. Et doient faire li chapitle secour de bien gardier et de rendre cho c'om l'or chergerat, et doient awaer quatre eusterlins pour le déchaément de l'ovrier de chascun marc d'argent. Et lor doet-om livreir deniers pour paier les ovriers, selonc chou qu'il afierrat. Et remeteront lez paniars¹⁴ fais devers le chapitle, à fait que fait sieront. Et se doit Jakemmon mettre à l'ovre, à se coust, aussi souffissant valet encontre Colart devant dit, ke Colars est, se Colars u li capitle voet. Et se doit Jakemmon à Colars livreir osteil soffissant tant qu'il ovrat, et teilz ostis qu'il at.

Et pour chou que ces convenanches soient fermez et estaulez, nos li capitle de Nivelles devant dit avons mys à che lettre nostre saial pour nos; et jou Colars devant dis j'ay mys mon saial por moy et Jakemon mon compaignon devant dit. Et i avons fait mettre ausi le saial maistre Jakemon l'orfèvre, moine d'Anchin. Che fut fait l'an de l'incarnation Jhésu-Crist mil CCLXXII, le dimanche devant le fieste Saint Mathieu li apostle et évangéliste. »

12 Pour *doreit*. — 13 Loyer, salaire.

14 Dans le sens du pluriel de *panel* et non *panier* ni *panaux*.

THOMAS DE LEU ET LE PORTRAIT FRANÇAIS DE LA FIN DU XVI^e SIÈCLE

PAR ANDRÉE JOUAN

IL existe plusieurs catalogues des portraits gravés par Thomas de Leu, dressés par des collectionneurs, des iconographes; il en existe un dans l'*Inventaire du fonds français* du Cabinet des Estampes de Paris, mais tous sont conçus sur un plan alphabétique, comme une sorte de dictionnaire où on aurait énuméré ses modèles. Ce plan, le plus facile évidemment, présente pourtant de graves inconvénients, et ne permet pas de voir comment, pourquoi, et par conséquent quand ces portraits ont été gravés; or la date de la gravure est importante, car elle indique un *terminus ante quem* pour la date du tableau peint qu'elle reproduit. L'étude systématique de l'œuvre gravé de Thomas de Leu à laquelle nous avons consacré une thèse à l'Ecole du Louvre en 1955 n'est donc pas seulement un exercice intéressant au point de vue rationnel, pour l'étude de l'évolution d'un graveur, mais elle peut apporter une contribution très utile à l'étude du portrait peint et dessiné, sans compter, on le verra, des renseignements sur le rôle de propagande de l'estampe dans les guerres de Religion ¹.



La chronologie que nous proposons repose non sur des bases stylistiques, qui sont parfois contestables, mais sur des bases matérielles et historiques. Tout d'abord, nous avons constaté que Thomas de Leu publiait peu de gravures isolées, qu'il les a éditées, au contraire, en *suites* que des détails matériels (format, cadre, ornements) permettent de distinguer les unes des autres; d'autre part, toutes ses gravures



FIG. 1. — Portrait d'André Thevet, vers 1575,
gravé par Thomas de Leu. Phot. B.N.

portent, en bas, une *lettre*, formée par un quatrain. Ce quatrain, si on veut bien le lire, donne des éléments de datation parce qu'il indique que le personnage est en vie, qu'il vient de remporter telle victoire, qu'il vient de participer à tel événement, ou qu'il vient de mourir. Les *lettres* des six, huit, ou dix gravures de la *suite* se confirment l'une l'autre, et permettent d'arriver à une certitude en ce qui concerne la date.

D'autre part, et on ne l'a pas remarqué non plus, Thomas de Leu grave des portraits en tête de livres, ce qui permet aussi de les dater. Mais, là, on est réduit parfois à des suppositions, car les livres de la fin du *xvi*^e siècle sont rares, et les exemplaires des « Imprimés » ont souvent été dépouillés des portraits que Nicolas Clément aurait découpés et mis au Cabinet des Estampes.

Pour le nom du peintre, nous ne sommes pas aussi heureux; Thomas de Leu ne l'inscrit que très exceptionnellement et assez

tard, et c'est bien regrettable, car, nous le redirons, il aurait pu permettre d'identifier des artistes sur lesquels on ne sait rien.

*
**

Thomas de Leu est né vers 1555, non pas dans le nord de la France, comme le disaient ses premiers biographes français, et d'après eux Thieme et Becker, mais certainement à Anvers. Il appartient à une famille de libraires et de calligraphes très connue à Anvers, où le dernier, François, recevra des lettres de bourgeoisie en 1609. Nous croyons qu'il est petit-fils de l'imprimeur et libraire Gérard de Leu, mort en 1492. Peut-être est-il fils d'un des frères de Leu, Pierre ou Guillaume, calligraphes cités en 1534-1535, plutôt que du verrier Hans cité en 1551^{1a}, à moins que son

père ne soit Antoine de Leeuwe, ou de Leeu, l'imprimeur cité vers 1509-1532. Jeune, il décide de se consacrer au métier lucratif de la gravure. Les *Liggeren* le montrent en 1574 élève à Anvers de Jean Ditmaer². Son nom s'écrit alors de Leeuw; plus tard seulement il le francisera en Leu ou Lue; ses contemporains l'appelleront Deleu ou Le Leup.

Chez ce Ditmaer, qui, justement en 1574, est nommé maître « *figuersnyer in coper* », il apprend son métier. C'est le métier banal des graveurs de reproduction flamands d'alors. Cependant, selon Delen, Ditmaer se fait remarquer par la luminosité de sa taille et son métier admirable « qui annonce les grands graveurs coloristes de l'école Rubénienne »³. Retenons aussi que Ditmaer travaille en collaboration avec Jean Wierix, et que son élève, par conséquent, a connu, dès ce moment, les frères Wierix, célèbres graveurs de portraits qui auront sur lui tant d'influence.

Les troubles civils de Flandre ne permettent pas à Thomas de Leu de rester à Anvers où la vie est difficile et où les commandes sont rares.

Thomas de Leu pense donc, tout naturellement, à gagner Paris. Dès 1576, nous l'y trouvons dans l'atelier de Jean Rabel, peintre important, originaire de Beauvais, qui semble lié avec divers artistes du Nord de la France ou de Flandre; il est « un des premiers en l'art de portraiture », selon son contemporain Guillaume du Peyrat.

François Clouet vient de mourir (1572) ainsi que Primatice; le milieu parisien, qui continue à être avide de portraits, est rebuté par les œuvres de moins bonne qualité de leurs successeurs, et semble avoir remarqué les portraits de grands hommes gravés par Wierix. Ce mouvement va amener Jean Rabel à éditer des suites de portraits gravés, et il va s'adresser à Thomas de Leu qui a déjà, à Anvers, gravé le portrait d'un savant français, André Thevet (fig. 1). Chez Rabel, de Leu se lie avec le peintre Pierre Gourdelles et le graveur Léonard Gaultier qui y travaille avec lui (Rabel emploie aussi le flamand Mallery, gendre de Philippe Galle).

Ses portraits se présentent tous de la même manière, dans un ovale (plus rarement dans un cadre rectangulaire) autour duquel sont inscrites toutes les indications identifiant le personnage : son nom, ses titres et parfois même son âge. Dans le bas, trois ou quatre vers célèbrent le sujet, vantent sa beauté, son courage, sa



FIG. 2. — Portrait d'Henri III, 1580, gravé par Thomas de Leu. Phot. B.N.

richesse ou sa puissance, et expriment le regret que le peintre n'ait pu mieux le représenter.

Ses portraits sont tous petits (en moyenne 12 cm), mais ils auront tendance à s'agrandir, surtout vers la fin du xvi^e siècle. Le portrait gravé aura si avantageusement remplacé le portrait peint ou dessiné qu'il sera même parfois encadré et suspendu sur les murs.

Thomas de Leu a ceci de particulier, et c'est ce qui le différencie des autres graveurs de son époque, c'est que son œuvre s'ouvre à toutes les classes de la société. Il ne grave pas seulement les portraits du Roi et des grands personnages de la cour, mais aussi ceux des bourgeois, des gens de lettres et des savants.

Ses deux cents portraits vont se présenter à nous soit sous forme de suites, soit

en portraits uniques, destinés à figurer en tête de livres. C'est un graveur de reproduction. Il travaille d'après des portraits dessinés déjà existants. Peut-être quelques-uns de ses portraits seront-ils gravés d'après ses propres dessins, mais rarement. Cependant, c'est un graveur de premier ordre.

**

La première suite que nous rencontrons se place aux environs de l'année 1580. En effet, trois portraits de cette suite sont datés 1580 et sont signés : « Tomaes de leu fecit Rabel excudit » (fig. 2). Thomas de Leu va donc graver des portraits que lui donne Jean Rabel qui, à ce moment, est son éditeur.

Cette suite comprend sept portraits du Roi et de la famille royale. La lettre au bas d'un portrait : « J. Rabel pinxit. To de Leu sculps. », nous indique que Thomas de Leu a gravé ce portrait d'après une œuvre peinte par Rabel et par conséquent entre 1580-1583. Que Rabel se soit inspiré du fameux crayon de



*Et les belles beàtez, et les grandeur plus grandes,
Sont pleines de dangers, et de Mal'hours divers :
Ce sont Buttes à Mance : Qui n'en croira mes vriers
Viene voir ces te Reyne, et lise ses legendes .
Tho. de leu F. et ex.*

FIG. 3. — Portrait de Marie Stuart, vers 1587-1588, gravé par Thomas de Leu. Phot. B.N.

Jean Decourt, cela ne nous semble pas impossible. Le type du portrait est le même que celui de la série précédente, mais c'est un portrait d'apparat. Le roi est revêtu du manteau royal. Il est dans une bordure carrée, comme le modèle peint.

Mais, à côté des suites de portraits gravés que va faire Thomas de Leu, se situent des portraits gravés isolés. Avec le règne de Charles IX, la mode en est devenue aussi grande que celle des portraits peints ou dessinés des règnes précédents. Les grands vont alors commander leur portrait au burin, comme auparavant ils l'avaient commandé à l'huile. D'autre part, une nouvelle clientèle de bourgeois, s'adresse à Thomas de Leu, pour mettre leurs portraits en tête de leurs livres (par ex. ceux du Président Fauchet et du calligraphe G. le Gangneur, datés de 1581).

Puis, pendant plusieurs années, de 1581 à 1583, Thomas de Leu abandonne à peu près les portraits pour les images de piété gravées d'après Passeri, Ph. Galle, Spranger. Cependant, en 1583, il grave le portrait de Philippe Strozzi d'après le même dessin que celui paru chez Rabel à la même date. Quoique daté de 1583 (date sans doute de son édition), le portrait du fou Sybillot nous semble très antérieur. Par contre, un portrait anonyme du duc d'Anjou, attribué justement à Thomas de Leu, date d'après sa *lettre* de 1584, comme trois autres portraits de notabilités⁴.

De 1584 à 1587, nous n'avons à nouveau aucun renseignement sur l'activité de Thomas de Leu. Sans doute exécute-t-il alors quelques-unes de ses planches reli-



*Roy l'honneur de ce siècle, et qui as l'avantage.
Sur tant de Roys qui ont ce tien sceptre porté,
Tu seras un miracle à la posterité,
Comme bon, treschrestien, tresleuot, et tres sage.*
Thomas de Leu. fe. et vign.

FIG. 4. — Portrait d'Henri III, 1588, gravé par Thomas de Leu. Phot. B.N.

gieuses commandées par les Jésuites? En 1584, il a quitté l'atelier de Jean Rabel pour être éditeur lui-même. Il s'est installé rue de la Verrerie, et il a épousé Marie, fille du peintre Antoine Caron, qui va lui donner trois filles (1585-1588). A cette époque, il appartient donc au milieu qui gravite autour d'Antoine Caron, et il travaille avec ses deux beaux-frères, Léonard Gaultier et Pierre Gourdelle⁵. Cependant, il a gardé des relations avec les flamands : la marraine de sa première fille s'appelle Françoise de Louvain.

Puis, Thomas de Leu va continuer à graver des portraits rétrospectifs, toujours d'après des recueils de seconde main; outre les Clouet, d'autres peintres, Jean Van Clève, Jean Decourt, l'Anonyme de 1550, etc., vont lui fournir des nouveaux modèles. A partir de 1587, il travaille beaucoup, et grave plusieurs suites de personnages politiques. Nous avons relevé trois suites importantes, et qui sont par conséquent les seconde, troisième et quatrième suites de portraits dans son œuvre. Nous pensons pouvoir les dater des années 1587 et 1588.



FIG. 5. — Portrait d'Henri III, fin 1588, gravé par Thomas de Leu. Phot. B.N.

La seconde suite se compose de douze portraits : François I^{er}, Eléonore d'Autriche, François de Valois, dauphin, Henri II, François II, Marie Stuart (fig. 3), Antoine de Bourbon, Jean de Bourbon, comte d'Enghien, Charles de Bourbon, cardinal de Vendôme, le cardinal de Birague, le duc de Mercœur, et le cardinal de Guise.

Ces portraits constituent une suite caractérisée par un cadre identique dans lequel est placé le personnage; au-dessous un quatrain avec les mots « Tho. de Leu F.



*Engence de l'Herbe, et des Horreurs Nuitales,
Mort qui te fais pleurer ain In finy d'Humains:
Que t'auoit fet ce Prince? Helas ses beance desbens,
Ne pouuoient Ilz flechir tes vllontez fatalles*

Thomas de leu Fe. et excu.

FIG. 6. — Portrait d'Henry de Lorraine, duc de Guise, fin 1588, gravé par Thomas de Leu. Phot. B.N.

et ex. » ou « excudit » et à la base du cadre une sorte d'astérisque *. Nous leur donnons la date de 1587-1588, car ces portraits nous semblent antérieurs aux suivants datés de 1588. Birague, décédé en 1583, est indiqué comme déjà mort. D'autre part, tous les événements auxquels il est fait allusion dans la *lettre* de ces estampes sont antérieurs à l'année 1588. Thomas de Leu semble faire la part égale entre les Guises et les Bourbons.



La troisième suite de portraits comprend sept portraits : Catherine de Médicis, Elisabeth d'Autriche, Henri III (fig. 4), Henri de Lorraine, duc de Guise, Charles, cardinal de Bourbon, Anne, duc de Joyeuse, et Marguerite de Lorraine, duchesse de Joyeuse.

Ils sont placés dans un cadre identique avec la signature : « Tho. de l. F^e et ex. » et à la base du cadre une seconde forme d'astérisque.

Nous les avons datés de 1588, car Catherine de Médicis est, selon le sens de la pièce de vers qui accompagne son portrait, toujours vivante; elle ne mourra qu'en 1589. D'autre part, Charles de Bourbon-Vendôme, celui qui fut proclamé roi de France, en 1589, par les Ligueurs, à la mort d'Henri III, sous le nom de Charles X, figure dans cette série, et son portrait fut exécuté au moment des troubles civils, sans doute au moment où la Ligue avait déjà jeté les yeux sur lui. Enfin Anne, duc de Joyeuse, vient de mourir, ainsi que nous l'apprend la « lettre » de son portrait, or il meurt à Coutras en 1587.



La quatrième suite ne comprend que cinq portraits : Henri III (fig. 5), Henri

de Lorraine (fig. 6), duc de Guise, Louis de Lorraine, cardinal de Guise, Charles de Lorraine, duc de Mayenne, et Charles III, duc de Lorraine.

Ces portraits constituent une autre série qui se caractérise par un cadre identique dans lequel est placé le personnage. Au-dessous, un quatrain avec les mots : « Thomas de leu F^e et excu », à la base, une troisième forme d'astérisque ∞.

Nous les avons datés également de la fin de 1588, car les événements auxquels il est fait allusion dans les vers qui les accompagnent se sont passés en décembre 1588.

Signalons, d'autre part, en 1588 un portrait isolé de Charles IX situé dans un cadre ovale avec en bas un quatrain, qui nous indique que ce portrait est un posthume, et il est signé : « Thomas de leu F^e et excu ». Il a sans doute été exécuté en pendant d'un portrait d'Elisabeth d'Autriche et, selon L. Dimier, il a été gravé d'après un crayon de François Clouet des environs de 1572, représentant le roi à 22 ans ⁶.

Ainsi que nous venons de le voir dans les séries précédentes, Thomas de Leu travaille aussi d'après les peintres à la mode. Ses modèles, qu'il tire des recueils de crayons, lui sont probablement fournis par un ami, Peintre et Valet de chambre du Roi, ayant accès dans les Collections Royales, mais il les « recrée » avec un talent extraordinaire. Ses portraits ont une vie et une intensité aussi grande que celle des meilleurs crayons qui l'inspirent. Ses pièces ont du caractère et du relief.

De plus, en 1588, nous sommes, il ne faut pas l'oublier, en pleine période de troubles. Les portraits gravés vont, alors, servir à la propagande, et donc vont être de plus en plus recherchés. A ce moment, il semble que la famille d'Antoine Caron travaille pour la Ligue. En 1589, Thomas de Leu grave un portrait du cardinal de Bourbon, proclamé Roi de France, sous le nom de Charles X, et un portrait de Philippe II. En même temps, la série dite des « Ligueurs » va paraître, portant mention des presses de Gourdelles.



FIG. 7. — Portrait de Montaigne, vers 1588, gravé par Thomas de Leu. Phot. B.N.

Gourdelle était alors Peintre et Valet de chambre de la Maison du Roi⁷, et ce fait est très important, car, devenu beau-frère de Thomas de Leu en 1585, et travaillant en commun avec lui, il se peut que ce soit lui, qui, après Rabel, ait fourni à Thomas de Leu de nombreux modèles. Gourdelle était catholique et ligueur. En effet, dans la série des « Ligueurs », les vers qui accompagnent les portraits des principaux personnages sont remplis de « souhaits en faveur de la belle, de la Sainte Union », de regrets sur la situation de « l'Eglise Souffrante », d'éloges pour ses défenseurs et de désirs de voir l'hérésie vaincue. De 1587 à 1588, il dessine vingt-cinq portraits de la Maison de France et des principaux soutiens de la Ligue dont beaucoup ont été gravés par Jacques Granthomme et Léonard Gaultier, mais aussi par Thomas de Leu : ainsi le portrait de J. de Savoie, qui est le premier de la série des portraits isolés, datés de 1587 à 1595, qui se présentent à nous maintenant.

Le portrait de Montaigne (fig. 7) a, selon le sens des vers qui l'accompagnent, été gravé d'après une peinture, et exécuté pour figurer en tête d'un livre. Nous pensons que ce portrait a dû être fait vers l'année 1588. En effet, cette année-là Montaigne publia la deuxième édition de ses *Essais*. D'autre part, étant alors à Paris, il devait avoir entendu parler du célèbre graveur, et avait dû commander son portrait, comme c'était l'usage. Nous avons remarqué au Musée Condé à Chantilly un petit portrait peint de Michel de Montaigne (Ecole française, 2^e partie du xvi^e, n^o 253, Coll. Hamilton Palace), qui est à rapprocher du portrait gravé par Thomas de Leu. M. Dimier le signale dans son catalogue comme une peinture de main inconnue des environs de 1581⁸. Thomas de Leu a dû avoir en mains une copie réduite de ce tableau, et il l'a reproduite.

Le portrait de P. Ayrail, poète, est daté de 1589. La date se trouve sur la gravure. Il devait figurer en tête d'un livre.

A partir de 1589 nous allons rencontrer de plus en plus des gravures datées par Thomas de Leu lui-même, et nous trouverons dans la « lettre » de ces estampes des indications qui nous permettront de les dater plus facilement et de façon certaine.

Ainsi les portraits d'Antoine de Murat et de Gui de Lavau, tous deux conseillers au Parlement de Paris, sont datés de 1589 par Thomas de Leu. Henri de Lorraine, comte de Chaligny, est aussi daté de l'année 1589 et son portrait a, selon Dimier, été gravé en contre-partie d'un crayon de François Quesnel, qui se trouve au Cabinet des Estampes de Paris.

Un deuxième portrait de Charles de Bourbon doit se situer en 1589 également. Un premier portrait nous le montrait de profil, tourné à droite et coiffé de la barette, tandis que sur celui-ci nous le voyons tourné de trois quarts, à gauche, il a la tête couronnée, et il est revêtu du manteau royal. Cette pièce est signée « Thomas de Leu f^e et excu ». Thomas de Leu en est donc l'éditeur, et il semble bien que ce soit de son plein gré qu'il édite alors des portraits pouvant servir à la propagande de la Ligue. De même à ce moment, il a fait un portrait de Philippe II, roi d'Espagne, fervent catholique et un des soutiens de la Ligue.

Citons encore en 1589 deux portraits, celui de Simon Poncet, trésorier et secrétaire du Chevalier d'Aumale, et celui de Guillaume Leblanc, camérier du pape Sixte V, qui figurent en tête de livres.



Nous en sommes arrivés maintenant à l'année 1590, et de 1590 à 1594 la production de Thomas de Leu va se ralentir beaucoup. A cette époque, nous ne trouvons plus dans son œuvre les membres de la famille royale ou les grands, mais uniquement des figures bourgeoises, des gens de lettres et des savants.

Peut-être l'hypothèse que Thomas de Leu avait quitté Paris vers les années 1590-1593 pour voyager et s'installer quelque temps à Tours est-elle confirmée par les pièces suivantes.



*Ce grand Roy que tu voyz est remply de la grace
De Mars et de Pallas de ces nobles grace
Il suit de pas à pas les sentiers vermineux
Qui ia de dans le ciel luy promettent une place*

FIG. 8. — Portrait d'Henri IV, 1597, gravé par Thomas de Leu. Phot. B.N.

1590-1593 pour voyager et s'installer quelque temps à Tours est-elle confirmée par les pièces suivantes.

En effet, le premier portrait daté d'Henri IV que nous ayons de Thomas de Leu, a été édité à Tours, chez Maurice Bouguereau, maître-graveur imprimeur. Ce portrait, où le roi est vu jusqu'à mi-cuisses, revêtu de son armure sur laquelle est passée une écharpe flottante et tenant son épée à deux mains, nous semble tout à fait inspiré du type créé dès l'année 1589 par le peintre du Roi de Navarre, François II Bunel, type qui fut, on le sait, largement reproduit par les graveurs du temps^{8a}. Un portrait de Marguerite de Valois, première femme d'Henri IV, a dû être exécuté à peu près à cette époque et sans doute suivant le portrait officiel de la Reine qui existait alors. Il devait figurer en tête d'un livre.

D'autre part, le portrait de Jean le Roy de la Boissière, poète, a aussi été publié à Tours en 1593, et il devait figurer dans l'un de ses ouvrages. Le Roy a écrit un livre

intitulé *La Vertu du Catholicon d'Espagne*, et il est aussi l'un des auteurs de la très célèbre *Satire Ménippée*, parue vers 1592-1593, dont il passe pour avoir terminé la première ébauche.

Remarquons, en même temps, que Thomas de Leu représente à cette époque des personnalités très diverses. François Ranchin, médecin, dont il n'existe pas d'autres portraits connus que celui-ci (1593), qui figure en tête d'un livre, ainsi que nous l'indiquent les vers de I. Maridat, qui doivent servir d'introduction à son ouvrage de 1593. Le portrait d'Arnaud Sorbin de Sainte Foy, évêque de Nevers, est daté par Thomas de Leu lui-même : « Thomas de Leu fecit 1594 », et il doit figurer aussi en tête d'un livre, car Sorbin est l'auteur d'un très grand nombre d'ouvrages de polémique religieuse et d'histoire.

Le portrait de Guillaume Le Gangneur, célèbre calligraphe sur lequel le poète Dorat composa plusieurs poésies louangeuses, se situe aussi en 1594. Il est daté par Thomas de Leu et il est gravé selon un portrait de P. Dumoustier, ainsi que nous l'indique la « lettre ». Selon Dimier, cette gravure reste la seule trace d'un ouvrage aujourd'hui perdu de ce peintre très connu, et c'est pourquoi elle représente un double intérêt. Ce portrait figure en tête de la *Technographie...* de Le Gangneur, parue en 1599; il est probable que, dès 1594, le portrait avait dû être exécuté pour figurer en tête de cet ouvrage, et que sa parution avait été retardée par les guerres civiles.

Le portrait de Jean Luillier, Maître des Comptes et Prévost des Marchands de Paris, a été gravé par Thomas de Leu en 1594, ainsi que nous l'apprend sa « lettre » (Jean Luillier était favorable au roi Henri IV) et ce portrait fut publié avec le portrait de Louis Servin, aussi partisan d'Henri IV, qui peut donc se placer la même année. Le portrait de Denis de Saint-Germain, Maître des Comptes est aussi daté



FIG. 9. — Portrait d'Henry de Savoie, duc de Nemours, 1597, gravé par Thomas de Leu. Phot. B.N.

par Thomas de Leu de 1594, et il est exécuté d'après une peinture déjà existante, ainsi que nous l'indiquent les quatre vers qui l'accompagnent.

Notons également en 1594 un portrait d'Henri IV qui figure au revers du frontispice du *Théâtre Français...*, édité à Tours chez M. Bouguereau.



En tout cas, dès 1593 Thomas de Leu est rallié à Henri IV; il rentre à Paris où, en 1594, nous le retrouvons parrain d'un fils de boulanger. Il devient alors le graveur officiel du Roi et de la Cour, et sa production va être à nouveau très importante. Il exécute encore quelques portraits pour figurer en tête des livres, mais surtout il va reprendre ses suites de personnages politiques.



La cinquième suite de portraits se situe aux environs de 1595-1596, et elle



FIG. 10. — Portrait du capitaine de Lasprize, 1597, gravé par Thomas de Leu. Phot. B.N.

comprend quinze portraits : Henri III, Henri IV, Marguerite de Valois, reine de Navarre, la duchesse de Bar, sœur du Roi, Antoine de Bourbon, roi de Navarre, Gabrielle d'Estrées, César, duc de Vendôme, Henri II de Bourbon, prince de Condé, Louis de Bourbon, prince de Condé, François de Bourbon, prince de Conti, Charles de Lorraine, duc de Guise, le duc de Lesdiguières et le comte de Soissons.

Elle se caractérise par sa taille. Les pièces sont beaucoup plus petites que les autres, et les personnages ne sont plus placés à l'intérieur d'un cadre ovale, comme dans les séries précédentes, mais rectangulaire. Elles sont signées en bas : « Tho. de Leu f^e », ou « T. de Leu fecit. ». Nous la datons de 1595-1596. En effet, le portrait d'Henri de Bourbon porte la date de 1595 et le portrait de César, duc de Vendôme, se situe d'après sa « lettre » en 1596. Cette suite et



FIG. 11. — Portrait de Louise de Lorraine, 1598, gravé par Thomas de Leu. Phot. B.N.

les suivantes vont être entièrement consacrées à la personnalité du nouveau roi et à son entourage.

Une sixième suite datable de 1596 comprend quinze portraits : deux portraits d'Henri IV, César, duc de Vendôme, Henri II de Bourbon, prince de Condé, Charles de Bourbon, connétable de France, Louis de Bourbon, prince de Condé, François de Bourbon, prince de Conti, Charles de Bourbon, comte de Soissons, Henri de



FIG. 12. — Portrait d'Henriette de Balzac, vers 1598, gravé par Thomas de Leu. Phot. B.N.

Bourbon, duc de Montpensier, Charles de Lorraine, duc de Guise, deux portraits de Philippe-Emmanuel de Lorraine, duc de Guise, deux portraits du duc de Mercœur, le duc de Lesdiguières, et deux portraits du duc de Biron.

Dans cette suite, nous retrouvons les mêmes personnages que dans la série précédente, les caractéristiques générales sont les mêmes, mais à nouveau le cadre est ovale, et les dimensions des pièces sont plus grandes. Au-dessous du portrait un quatrain avec la signature : « Thomas de Leu fecit » ou « Tho de Leu fe ». En haut de



FIG. 13. — Portrait d'Henri IV. 1598,
gravé par Thomas de Leu. Phot. B.N.

l'ovale, une autre forme d'astérisque. Nous avons daté cette série de 1596⁹.

**

La septième suite, que nous avons pu dater de 1597, comprend dix portraits : Henri IV (fig. 8), Jeanne d'Albret, Louise de Lorraine, reine de France, Henri II de Bourbon, prince de Condé, Jeanne de Coesme, princesse de Conti, François de Bourbon, prince de Conti, Charles de Bourbon, comte de Soissons, le duc de Nemours (fig. 9), le duc d'Epéron et la Reine Elisabeth d'Angleterre.

C'est une suite identique à celle que nous venons de voir, avec les mêmes caractères généraux (elle s'en différencie par le fait que tous les personnages sont revêtus d'un costume d'apparat).

**

Le portrait de René Chopin, avocat au Parlement de Paris, âgé de soixante ans, qui vient ensuite, est daté de 1597. Les deux vers latins au bas de cette estampe nous

recommandent la lecture des ouvrages de l'auteur, et nous disent qu'ils nous feront beaucoup mieux connaître le vrai portrait de ce personnage que ne saurait le faire son portrait gravé.

Le portrait de Pierre de Brach, avocat et poète, a aussi été daté de 1597 en tenant compte de l'âge du personnage représenté. Nous avons déjà vu en 1590 un portrait de Pierre de Brach à quarante et un ans; ce second portrait est la reprise du premier, la figure est la même, mais le costume a été repris et légèrement modifié.

Le portrait suivant est encore un portrait de poète, celui de Pierre de Laudun d'Aigaliers à l'âge de vingt-deux ans, et il porte la date de 1597. Ce portrait est anonyme, mais il a été attribué avec vraisemblance à Thomas de Leu, car ce jeune poète est peut-être même un ami de Thomas de Leu. En effet, plusieurs quatrains qui

figurent au-dessous des portraits exécutés par celui-ci sont signés par Pierre de Laudun de son monogramme « P.A. » ou de « Daigaliers ». Ce portrait a dû être exécuté pour figurer en tête d'une édition des œuvres du poète.

Marc Papillon, surnommé le Capitaine de Lasphrise (fig. 10), est aussi poète. Ses poésies composées au cours de sa vie aventureuse parurent en 1597 et il en donna deux ans après une nouvelle édition sous le titre « Les premières œuvres poétiques du Capitaine Lasphrise » revues et augmentées par l'auteur (1599). Le portrait gravé par Thomas de Leu a certainement été exécuté pour figurer en tête de son premier ouvrage. Le personnage nous apparaît revêtu de son armure, tenant à la main une palme et un rameau d'olivier, symboles de victoire et de paix, et il semble que le graveur ait voulu rendre ici égal hommage au capitaine et au poète.

Le portrait de Sir Walter Raleigh, célèbre marin et homme d'Etat anglais, doit se situer également aux environs de l'année 1597. La vue de Cadix qui figure sur la gravure rappelle la prise de Cadix par Raleigh en 1596, et fait que ce portrait ne peut être antérieur à cette date. De plus, l'inscription qui figure au bas de cette estampe mentionne aussi la victoire de Fayal aux Açores (1597). Ce portrait, qui, sans doute, figurait dans un livre, a probablement été gravé par Thomas de Leu d'après un modèle venu de l'étranger, car le modèle n'est pas venu en France à cette époque.

Enfin, le portrait de Jean Passerat, né en 1534 et représenté âgé de soixante-quatre ans, a été exécuté pour figurer dans un livre ainsi que nous l'indiquent les vers latins qui l'accompagnent.

Nous en arrivons maintenant à la huitième suite qui est la dernière de Thomas de Leu.

Elle comprend dix portraits : Henri IV, Gabrielle d'Estrées, la duchesse de Bar, le duc de Lesdiguières, le duc de Savoie, le duc de Nevers, deux portraits de Louise de Lorraine (fig. 11), princesse de Conti, Henri I, duc de Montmorency et Louise de Budos, duchesse de Montmorency.



FIG 14. — F. QUESNEL. — Portrait de S. Girault, crayon, gravé par Thomas de Leu, 1600. Phot. B.N.

Tous les personnages sont placés dans le même cadre ovale identique avec l'astérisque en haut, et on retrouve encore au-dessous de ces portraits un quatrain avec la signature : « Thomas de Leu fecit » ou « Tho. de Leu fe. ».

Nous les avons datés de 1598, car la plupart des événements auxquels il est fait allusion dans les vers qui les accompagnent se sont passés à cette époque.



En 1598, se situent également plusieurs portraits isolés du roi et des membres de la famille royale : un portrait d'Henri IV qui se trouve en tête de l'ouvrage intitulé : « Henri-mètre, instrument royal et universel ... de l'invention d'Henry de Suberville-Breton → Paris 1598 ».

Le portrait du roi est toujours le même, mais ce sont les attributs, le costume ou les vers qui l'accompagnent qui sont différents. Le roi nous apparaît tantôt en guerrier (fig. 13), tantôt en costume d'apparat, il est gravé soit en pendant avec le portrait de la reine, soit en pendant avec le portrait de ses favorites. A côté de ses séries de personnages politiques, en 1599, Thomas de Leu a gravé également un certain nombre de portraits d'hommes de lettres, de savants, de magistrats et de poètes, et ces portraits destinés pour la plupart à figurer en tête de livre sont les suivants :

Le portrait d'Antoine Caron, son beau-père, est daté par lui de 1599. Il a été gravé après la mort de celui-ci à soixante dix-huit ans, et il reproduit un dessin de F. Quesnel, conservé à la Bibliothèque Nationale et daté de 1592.

Le portrait de Claude Fauchet, premier président de la Cour des Monnaies et historien, porte aussi la date de 1599. Nous pen-



FIG. 15. — F. QUESNEL. — Portrait de Marie de Médicis, dessin, gravé par Thomas de Leu, vers 1602. Phot. B.N.

sons qu'il a dû être exécuté pour figurer dans un de ses ouvrages, probablement : *Les Antiquités Gauloises et françoises...*, paru à Paris en 1599, car il semble que la « lettre » de ce portrait fasse allusion à cet écrit.

Le portrait de Jean Errard, ingénieur, est aussi daté de l'année 1600. La date figure sur la gravure. La pièce est anonyme, mais elle a été attribuée avec raison à Thomas de Leu. J. Errard est l'auteur d'un traité très connu : *La fortification réduite en art et démontrée*, et nous pensons que son portrait a dû être exécuté pour figurer en tête de ce livre.

Le portrait de S. Girault (fig. 14) est daté de 1600 et il a été exécuté d'après un crayon de F. Quesnel qui, selon L. Dimier, est aujourd'hui perdu¹⁰. Le portrait de Nicolas Abraham de la Framboisière figure encore en tête d'un livre. Les vers au bas de cette estampe nous l'indiquent. Il se situe aux environs de 1600, date inscrite sur le deuxième état de la gravure. Le portrait de Jean de Hays doit se situer vers cette époque, et il devait se trouver dans un livre que malheureusement nous n'avons pas retrouvé. Jean de Hays a, en effet, écrit plusieurs ouvrages dans la deuxième moitié du xvi^e qui furent édités entre 1596 et 1600.

Nous avons situé le portrait de Guillaume Postel vers cette époque, mais avec beaucoup d'incertitude, car il n'est connu que par la mention qu'en a fait le père Lelong dans sa « Bibliothèque historique ». Un portrait de ce personnage qui est probablement le même que celui-ci, avait déjà été édité par Rabel, puis gravé par L. Gaulthier en 1581 et il figure à nouveau dans la *Chronologie Collée* éditée en 1601. Peut-être se trouvait-il dans un livre. Mais, d'autre part, il nous semble très possible, ainsi que le pense M. J. Adhémar, que ce portrait puisse avoir été confondu par le Père Lelong avec le portrait signé par Rabel¹¹.



FIG. 16. — Portrait de Louis XIII à cheval, 1610, gravé par Thomas de Leu. Phot. B.N.

Le portrait d'Henri Aubert, avocat, mort en 1601, doit se situer également vers cette époque. Nous avons peu de renseignements sur ce personnage, cependant d'après la « lettre », ce portrait a été gravé d'après un dessin d'Isaac Quesnel, mais il n'est pas signé par L. Dimier dans son catalogue.

Le portrait de Claude Expilly, magistrat et poète, se place au début du XVII^e. Il devait figurer en tête des *Poèmes* d'Expilly dont plusieurs éditions parurent entre 1596 et 1624.

Enfin, le portrait de Claude Hopil se trouvait dans un livre ainsi que l'indiquent les quatre vers qui l'accompagnent.



Vers 1602, nous avons les portraits d'Henri IV et de Marie de Médicis gravés d'après François Quesnel, que nous avons vus précédemment. Le portrait d'Henri IV (Linzeler, 324)¹² a été gravé en pendant du portrait de Marie de Médicis (R.-D., 454)¹³ d'après un dessin de F. Quesnel qui, selon L. Dimier, est perdu. Le roi vient d'avoir un fils (26 septembre 1601), ainsi que nous l'indiquent les vers au bas de cette estampe : « ... *Vray Phoenix de son sang, fait naistre un aultre Roy* ». De même le portrait de Marie de Médicis (fig. 15) est gravé d'après un dessin de F. Quesnel, qui, selon L. Dimier, est aussi perdu. Les encadrements de ces deux portraits sont assez chargés. Aux angles de celui d'Henri IV sont représentés des écussons aux armes de France et de Navarre et le fond est fleurdelisé : de même les angles du portrait de Marie de Médicis sont ornés de deux tiges de lys qui figurent parmi d'autres fleurs, des roses, des pensées et des œillets.

Le portrait suivant d'Henri IV est le même portrait, mais repris car le roi porte une couronne et est revêtu du manteau royal. Il a été gravé d'après un crayon de F. Quesnel qui, selon L. Dimier, est perdu. En pendant, le portrait de Marie de Médicis est aussi une variante du portrait précédent de cette reine. Il est également gravé d'après un crayon de F. Quesnel, qui, selon L. Dimier, est aussi perdu¹⁴.

Durant la période qui s'écoule de 1602 à 1605 les portraits sont, à nouveau, très peu nombreux. La production personnelle de Thomas de Leu se ralentit, car il est éditeur, et à ce moment il édite beaucoup de pièces à sujets religieux. Mais il continue toujours à graver des portraits destinés à figurer dans des livres.

Le portrait de Guillaume le Nautonier, géographe du roi, âgé de cinquante ans, signé « Tho. de Leu sculp. » et qui ne figure ni dans le Catalogue de Robert-Dumesnil, ni dans celui de Linzeler, semble pouvoir se situer vers cette époque. Guillaume Le Nautonnier a écrit plusieurs ouvrages, en particulier *Mécométrie de l'eymant, c'est-à-dire la manière de mesurer les longitudes par le moyen de l'eymant...*, qui fut publié en 1603. Le Catalogue des Imprimés de la Bibliothèque Nationale ne mentionne pas de portrait gravé au nom de cet auteur. Cependant, on trouve dans ses livres des illustrations gravées, et il se peut que ce portrait ait été exécuté en vue de figurer en tête de l'un de ses ouvrages.

En 1604, le portrait de Bertrand d'Argentré, où l'on peut lire : « Tho. de Leu fecit. anno 1604, mens. Decemb. ». Bernard d'Argentré, président au siège de la sénéchalerie de Rennes, fut en même temps un historien réputé de la Bretagne. Il est représenté en 1604 à l'âge de soixante ans, et ce portrait est un portrait posthume exécuté sans doute d'après un ancien crayon ou une peinture datant de 1579 environ (car il était né en 1519). Au dos du deuxième état de cette gravure, un texte indique qu'elle devait figurer dans un livre, malheureusement le Catalogue des Imprimés n'indique pas de portrait de ce personnage se trouvant dans ses ouvrages.

Citons en 1604 encore le portrait d'Ange Capel, secrétaire du Roi, et celui de Sénèque. En 1605 deux portraits d'Henri IV, un de la princesse de Conti, et un d'Antoine de Laval, géographe du Roi.

En 1605 deux portraits présentent l'intérêt de fournir un nom de peintre, celui de Jacques Blasmez, anglais ou écossais, travaillant pour la Cour de France : les portraits du dauphin et de sa sœur Marguerite de Bourbon.

En 1606, un seul portrait, celui de Jérôme de Villars. En 1607 celui de Nicolas de Neufville, sieur de Villeroy et celui de P. du Moulin, pasteur à Charenton, sont datés grâce à l'âge du modèle inscrit dans le cadre.

En 1608, 1609, autres portraits royaux ou portraits de Cour (Louise Bourgeois, sage-femme de la Reine, Pigray, chirurgien du Roi, Jacques I^{er} d'Angleterre, Christophe de Portugal, Pierre Arlensis de Scudalupis, et le duc de Nevers, l'anatomiste Habricot).

En 1610 deux portraits de Louis XIII à cheval (fig. 16) célèbrent l'avènement du Roi, et son œuvre se termine, à notre connaissance, en 1611 avec le portrait daté dans la *lettre* de Pierre Jeannin, surintendant des finances.

Il est admis par la plupart de ses biographes que Thomas de Leu est mort vers 1614. Du reste, à partir de 1611, nous n'avons plus de renseignements sur lui. Les actes d'état-civil nous apprennent qu'en 1606 sa fille Françoise est marraine de la fille de Jehan Micard, marchand-libraire, Galerie du Palais, qu'il fut lui-même parrain en 1607, et que sa seconde femme Charlotte Bottereau fut marraine de Françoise, fille de Philippe Botreau, huissier au Parlement en 1609.

Thomas de Leu dut mourir après 1610, peut-être vers 1614, et son nom s'éteindra avec lui car il n'a eu que trois filles; aucun de ses enfants ne continuera son œuvre. Son renom et son influence sont cependant considérables. Nous sommes arrivés au début du XVII^e siècle et une nouvelle génération va venir, celle de Claude Mellan et de Robert Nanteuil. Mais elle devra beaucoup à Thomas de Leu qui, en grande partie, lui aura ouvert la voie.

A. J.

SUMMARY : *Thomas de Leu and the French portrait at the end of the XVIth century.*

A certain number of works had already been devoted to Thomas de Leu. Robert Dumesnil had drawn up a catalogue of his prints, and Messrs Linzeler and Adhemar had mentioned in the *Inventaire du Fonds français du Cabinet des Estampes* the price of each of his works. But these inventories only gave lists in alphabetical order, hence it was of interest to draw up a chronological catalogue which would enable the development of this engraver's art to be followed more closely, and would give precious information on how portrait engravers proceeded to work, on the selling of their prints and their utility in the study of the painting of that period.

The elements of such a catalogue existed for almost every engraving, although they had never been assembled. We came across them in the quatrain at the foot of each portrait, which always alluded to some important historical event or gave certain details which made it possible to determine the exact date.

This work, which has enabled us to date more than two hundred portraits and complete our information on Thomas de Leu with a few fresh items, has been preceded by a study on the life and work of this engraver.

NOTES

1. Mes recherches ont été encouragées par mon professeur, M. Jean Adhémar qui avait ouvert la voie dès 1937, par un article paru dans *Maso Finiguerra* datant, avec la méthode que j'ai reprise, les portraits gravés d'Henri IV (*Thomas de Leu et les portraits gravés d'Henri IV*, 1937, pp. 219-226).

1 a. ROMBOUTS (Ph.), *Les Liggeren ... de la Gilde anversoise de Saint-Luc*, t. I, pp. 37, 71, 121, 125, 178, 364.

2. ROMBOUTS (Ph.), *Ibid.*, t. I, p. 257.

3. DELEN, *Les graveurs d'estampes...*, t. II, p. 102.

4. DRAKE, HERVET, *Cal Borromée*.

5. L. DIMIER, *Histoire de la Peinture de Portrait...*, t. I, p. 153.

6. L. DIMIER, t. II, p. 122, n° 476.

7. J. ROMAN, *Le peintre Pierre Gourdelle*, Paris, 1888.

8. L. DIMIER, t. II, p. 353, n° 1448. - A., pl. 19^b.

8 a. Sur les portraits d'Henri IV, voir Jacques de

LAPRADE, *Sur quelques portraits d'Henri IV gravés d'après Bunel*, dans la *Revue des Arts*, 1953, pp. 89-92.

9. En effet, le jeune duc de Vendôme que l'on considérait alors comme l'héritier du trône, est, selon sa lettre, âgé de deux ans et cela nous permet de dater son portrait de 1596, car il était né en 1594. Henri de Bourbon, prince de Condé, est âgé de huit ans et nous pouvons aussi dater son portrait de 1596, car il était né en 1588. Enfin, François de Bonne, duc de Lesdiguières (né en 1543, est, selon sa lettre, âgé de cinquante-trois ans, et il est daté de 1596 sur la gravure. Ces portraits constituent une série où les personnages sont tous représentés en guerriers, et où ils sont tous revêtus de leur cuirasse.

10. L. DIMIER, t. II, p. 256, n° 1067.

11. Inv., xvi^e, t. II, p. 379 - Linzeler 376.

12. L. DIMIER, t. II, p. 255, n° 1067³.

13. L. DIMIER, t. II, p. 256, n° 1007⁵.

14. L. DIMIER, t. II, p. 255, n° 1067² et p. 256, n° 1067⁴.

LES PEINTURES DE CHARLES EISEN

PAR CLAIRE LEMOINE-ISABEAU

BIEN connu comme vignettiste, comme illustrateur des *Contes* de La Fontaine pour les Fermiers Généraux (1762) et des *Baisers* de Dorat (1770), Eisen a été aussi un peintre aimable, et les Goncourt¹ regrettaient que cette partie de son œuvre nous échappe en raison notamment des fausses attributions. « Ces tableaux sur lesquels Eisen plaçait une partie de son orgueil et de sa petite gloire, que sont-ils devenus ? Qui les connaît ? Qui les a vus, qui peut en dire la valeur ? »

En travaillant, il y a quelques années, l'œuvre de François Eisen, son père, pour un mémoire à l'Université libre de Bruxelles, nous avons cru qu'on devait, afin de mieux connaître Charles Eisen, essayer de dresser un catalogue de ses tableaux et d'opérer, dans la mesure du possible, un regroupement de son œuvre peint. C'est ce que nous avons tenté de faire ici.

Charles Eisen naquit à Valenciennes le 17 août 1720². Vers l'âge de douze ans, il vint habiter Bruxelles avec son père, le peintre François Eisen, et reçut de lui sa première éducation artistique. Il apprit auprès de lui le dessin minutieux et réaliste des Flamands et l'art de la composition par l'étude des chefs-d'œuvre anciens³. C'est avec ce bagage qu'il arriva à Paris en 1741, et entra dans l'atelier de Le Bas pour y apprendre la gravure. Il n'est pas douteux que le séjour qu'il y fit influa directement sur sa carrière : il y fréquenta les futurs interprètes de ses dessins, et notamment les deux meilleurs d'entre eux, Jacques de Longueil et Noël Le Mire, qui ont droit à une place de choix parmi les graveurs de la seconde moitié du siècle ; l'action de Le Bas n'est d'autre part sans doute pas étrangère à l'orientation d'Eisen vers l'illustration du livre et à sa spécialisation dans l'art de la vignette, dès qu'il eut obtenu ses premiers succès dans ce domaine. Il jouit alors de la faveur de la marquise de Pompadour, à qui il enseigna la gravure avec Boucher et Cochin⁴. C'est, très probablement, grâce à sa protection qu'il obtint la fonction de Professeur de dessin des Pages et des Gardes du Corps, de Professeur de MM. les Chevaulégers

de la Garde du Roi⁵, et de Peintre et Dessinateur du Cabinet du Roi⁶. Toutes ces fonctions étaient, paraît-il, de vraies sinécures. On ignore combien de temps l'artiste bénéficia de cette protection, qu'il perdit par son manque d'éducation et de tact. Un jour, en effet, la favorite lui demanda d'inventer un costume absolument original que le Roi serait le premier à porter. Eisen fournit le projet, mais il le fit exécuter aussi pour lui-même secrètement. Il mit l'habit le jour même où le roi le portait pour la première fois et se présenta à la Cour. Evidemment tous furent stupéfiés de son impudence, et la disgrâce fut inévitable⁷. Il eut certainement à regretter de s'être si souvent laissé emporter par la vanité ou la colère, quand il commença à connaître

des moments difficiles à la fin de sa vie. Toujours est-il que vers 1777, malade et endetté, il revint à Bruxelles, où il mourut l'année suivante⁸.

Il n'est pas douteux que la peinture ne fut pour Charles Eisen qu'une activité annexe, et qu'il vécut surtout de ses innombrables illustrations. Il attachait, cependant, une grande importance à ce côté de son talent. Ses débuts à Paris furent marqués par une série de conflits avec la Communauté de Saint-Luc. Eisen ne s'y était en effet pas fait inscrire et pensait vivre inaperçu dans l'atelier de Le Bas, lorsque la Communauté fit procéder à une saisie dans son atelier en 1748⁹. Il affirma qu'il avait bien l'intention de s'inscrire, mais qu'il n'avait pas encore pu réunir l'argent nécessaire. En juillet 1750, comme il n'en avait encore rien fait, nouvelle saisie. L'artiste était en vacances à Bellevue, et ne put se défendre lui-même. Contraint de se mettre en règle avec la Confrérie, il fut reçu le 17 octobre de la même année comme peintre d'histoire¹⁰, et présenta comme morceau de réception



FIG. 1. — Saint Eloi prêchant. Gravure à l'eau-forte d'Eisen d'après le tableau qu'il avait peint pour l'église du Saint Esprit de Paris.
Phot. Bibliothèque royale de Belgique.

Dédale et Icare (Catalogue, n° 20). Il exposa régulièrement aux sept Salons organisés par Saint-Luc, et envoya en tout environ 75 œuvres, tant peintures que gravures ou dessins. Il y devint rapidement un personnage important : en 1752, il y est conseiller ; en 1753, adjoint à professeur ; en 1762, il est l'un des 12 professeurs ; et en 1774, il occupe la place enviée d'adjoint à recteur. A la dissolution de la Communauté, on voit qu'elle lui avait acheté une toile (n° 38) et un dessin¹¹. Et lorsqu'en 1753, il publia son *Œuvre suivie*, il la dédia à Voyer d'Argenson, le protecteur de Saint-Luc.

On ne connaît généralement des peintures d'Eisen que les scènes de la vie élégante (n°s 41 à 52), dont plusieurs furent gravées par Gaillard, Basan, Patas et Le Bas. Les amateurs de peinture, dès 1735, aimaient que la scène soit située dans un intérieur à la dernière mode comme dans *Le Déjeuner* de Boucher (Louvre), *L'Hiver* de Lancret, gravé par J.-Ph. Le Bas, ou la suite du *Monument du Costume* de Moreau le jeune. Les scènes d'Eisen sont peut-être moins réussies que celles de Moreau le jeune, les gestes y sont empruntés et les visages inexpressifs. Elles rappellent *La Halte de chasse* de Van Loo (Louvre) et les scènes de genre que Le Bas peignit au début de sa carrière¹². Ce dernier devait d'ailleurs approuver les peintures de son élève puisqu'il en grava deux (n°s 45, 47). Ces œuvres si elles ne sont pas toutes excellentes, gardent beaucoup d'intérêt pour l'histoire du mobilier et de la vie du XVIII^e siècle.

Cependant, comme son père et comme tout peintre qui avait quelque ambition, Charles Eisen peignit des scènes religieuses et mythologiques ; car ce genre, bien qu'épuisé alors, représentait la seule grande peinture pour les gens du XVIII^e siècle. Il s'y montre disciple de Carle Van Loo, pour lequel les contemporains avaient tant d'admiration qu'ils l'appelaient le premier peintre de France et même d'Europe. Vers 1748, il peignit deux toiles pour l'église du Saint-Esprit (n°s 2 et 3), dont l'une,



FIG. 2. — Hercule et Omphale. Gravure à l'eau-forte d'Eisen reprenant un tableau de l'artiste sur le même sujet.

Phot. Bibliothèque royale de Belgique.

Saint Eloy prêchant, est connue par la gravure exécutée par Eisen lui-même (fig. 1). Parmi le peuple assemblé aux pieds du Saint, on remarque un type de tête de vieillard qu'Eisen reprend souvent : la barbe est légère, la bouche est cachée sous la moustache, les yeux sont peu détaillés sous les sourcils broussailleux, le front est maigre et dégarni¹³. L'influence de Boucher est visible dans le petit profil en bas à gauche et dans les deux femmes du premier plan qui semblent deux de ses petites Vénus habillées. L'attitude du Saint qui prêche en levant la main, à peine assis sur son trône, est maniériste par son instabilité, sa sinuosité et par l'allongement des proportions. Les draperies sont assez grandiloquentes. Le clerc debout, légèrement esquissé, semble baigné de la lumière qui émane du Saint. L'effet en est assez réussi, du moins sur la gravure qui est seule connue aujourd'hui.

Hercule et Omphale (n° 9, fig. 2), également gravé par lui-même, date de la même époque. La composition en est reprise, avec quelques modifications, d'une œuvre de François Lemoyne¹⁴. Eisen lui a donné dans la gravure l'aspect d'un groupe sculpté. La tête d'Omphale rappelle assez celle du clerc dans l'œuvre précédente. Mais



FIG. 3. — CH. EISEN. — L'Annonciation.
Collégiale Saint Pierre à Douai. Phot. Gallois.

la ressemblance est plus frappante avec le visage de la Vierge dans l'Annonciation qu'Eisen peignit en 1760 pour une église de Douai (n° 23, fig. 3). L'ange y apparaît un peu gauchement dans les nuages et montre à la Vierge le Saint Esprit, tandis que de petits amours joufflus à la manière de Boucher, jouent dans le haut du tableau. Le coloris en est assez froid. L'attitude de la Vierge fut étudiée dans la petite eau-forte de la *Vierge allaitant* (fig. 4). Celle-ci a vraiment le même visage de souris que le clerc : les yeux très obliques, le nez long et fin, les lèvres très petites, le menton étroit et pointu, la forme générale du visage triangulaire.

Eisen peignit aussi des scènes de mythologie galante, comme *Mars et Vénus* (n° 8), *Apollon et Vénus* (n° 18), *Diane et Endymion* (n° 32), des petits amours dans des nuages décorant des Tondi ou des dessus-de-porte, qui pourraient

aussi bien être de Boucher (n^{os} 39 et 40). Tous ces thèmes étaient à l'époque d'usage courant.

Quel fut le succès des peintures d'Eisen? C'est là un point assez difficile à déterminer. Il n'est pas douteux qu'il fut surtout apprécié pour ses dessins, mais on peut penser que ses toiles ne furent pas négligées par les contemporains. Citons à ce sujet le jugement qu'on rencontre dans l'*Almanach historique* de 1776 : « Ses tableaux..., sous une agréable allégorie, sont d'une belle couleur et faits pour faire grand plaisir »¹⁵.

En tout cas, le présent travail permettra peut-être de combler un vœu des Goncourt en faveur de la meilleure connaissance des peintres secondaires, l'authenticité demandant, comme ils le disent « la comparaison de deux ou trois originaux positifs ».

C. L.-I.



FIG. 4. — La Vierge allaitant. Gravure de Charles Eisen ayant (?) servi d'esquisse au tableau de Douai.
Phot. Bibliothèque royale de Belgique.

SUMMARY : *Charles Eisen's paintings.*

Charles Eisen, who was well-known as an illustrator, also left a considerable number of paintings. His work was shown at the seven Exhibitions arranged by the Académie de Saint Luc. He is chiefly known for his scenes of society life, but also painted religious and mythological scenes in which he revealed himself to be a disciple of Carle Van Loo. It is rather difficult to estimate the extent of his success among his contemporaries, but the present work, together with the catalogue of Charles Eisen's paintings, will throw more light on the work of this minor painter.

CATALOGUE DES PEINTURES DE CHARLES EISEN

Les peintures de Charles Eisen dont nous avons retrouvé la trace sont au nombre de soixante-deux. Quelques-unes sont décrites dans les procès-verbaux de 1748 et de 1750 * et dans les livrets des Salons de Saint-Luc. Celles qui existent dans les collections particulières, où elles sont beaucoup moins nombreuses que ses vignettes et ses dessins, sont connues par les descriptions et les photographies des catalogues de vente. Une dizaine de ses scènes d'intérieurs, qui furent les plus appréciées de son temps, ont été reproduites en gravures. Il lui arriva de traiter le même sujet à l'eau-forte, en dessin et en peinture, parfois à de nombreuses années de distance. C'est le cas par exemple d'*Hercule et Omphale* (n° 9, fig. 2), de *Saint Eloi prêchant* (n° 3, fig. 1) et de *Gabrielle d'Estrées et Henri IV* (n° 53).

Charles Eisen a abordé tous les genres en peinture : il peignit aussi bien des plafonds que des tabatières, des tableaux religieux que des scènes galantes ou des étalages de victuailles. Sans doute ne se départissait-il jamais de cette « petite manière » détaillée et précieuse qui fige ses œuvres de grand format, mais qui convient si bien à ses dessins et à ses illustrations.

Nous n'avons pu, comme on le verra, identifier qu'une petite partie des peintures d'Eisen, mais nous pensons que notre liste qui contient de nombreuses inventions, pourra contribuer à faire retrouver plusieurs tableaux de ce petit maître agréable.

A. — ŒUVRES DATÉES

1. SAINT SÉBASTIEN, 1741-1748.

H. 210 cm ; L. 145 cm environ.

Se trouvait dans l'atelier de l'artiste à la saisie de 1748. Au Salon de 1756, il exposa deux dessins « représentant saint Sébastien, faits pour servir d'esquisse au tableau d'autel, de 8 pouces de haut sur 4 de large » c'est-à-dire 21,5 cm sur 11 cm environ.

2. SAINT NICOLAS ET SAINT ROCH, 1741-1748.

Dimensions inconnues.

À la saisie de 1748, ce tableau se trouvait dans l'atelier de l'artiste ; il « a servi, dit le procès-verbal, à faire le tableau du Saint-Esprit ». Il s'y trouvait encore à la saisie de 1750.

3. SAINT ELOI PRÊCHANT, 1741-1748.

Dimensions inconnues (fig. 1).

Eisen fit lui-même une gravure d'après ce

tableau, avec pour lettre « Saint Eloy Prêchant. Ce tableau est dans l'Eglise du Saint-Esprit de Paris ». Il dut être peint à la même époque que le précédent. Malheureusement l'église n'existe plus (disparue en 1803, elle était sur la place de l'Hôtel-de-Ville), et j'ignore ce que sont devenues cette œuvre et la précédente. Un dessin teinté, à la plume, représentant la même scène, passa à la vente Baudot, en 1894, à Paris (26 f.)

4. LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVIERS, 1748.

Dimensions inconnues. Toile.

Dans l'atelier du peintre à la saisie de 1748. Un dessin à la plume lavé à l'encre de Chine passa à la vente Grunling, le 25 février 1823, à Vienne. (31 cm sur 24).

5. SAINT JEAN, 1748.

Dimensions inconnues. Toile.

Dans l'atelier du peintre à la saisie de 1748.

* Le texte intégral des procès-verbaux de ces deux saisies, fut publié par J. Guiffrey, *Pièces inédites sur la vie et l'œuvre de Charles Eisen*.

6. DINER DE CINQ PERSONNES, 1748.

Petit tableau. Dimensions inconnues.

A la saisie de 1748, il était « apprêté avec des fils pour en estre tiré une copie ou estre gravé ».

7. VÉNUS ET L'AMOUR, 1748.

Dimensions inconnues.

Dessus de porte chantourné. Il était presque fini à la saisie de 1748.

8. MARS ET VÉNUS, vers 1748.

Dimensions inconnues. Toile. Peut-être le pendant d'*Hercule et Omphale*.

A la saisie de 1748, les enfants étaient finis et les figures seulement ébauchées.

9. HERCULE ET OMPHALE, vers 1750 (fig. 2).

Dimensions inconnues. Toile. Peut-être le pendant de *Mars et Vénus*. Inachevé à la saisie de 1748 et à celle de 1750.

Une estampe insérée dans l'*Œuvre suivie* de Ch. Eisen publiée en 1753, traite le même sujet. Sa composition est inspirée de celle du tableau de François Lemoyne, daté de 1724 (Musée du Louvre). Un exemplaire de cette gravure se trouve au Cabinet des Estampes de Bruxelles.

Un dessin à l'encre de Chine passé à la vente Desperet à Paris en 1865, traitait ce même sujet; il était signé, et daté de 1754.

Une petite gravure ovale illustrant ce même thème, fait pendant, selon les Goncourt, à *Mars et Vénus*.

10. NAISSANCE D'ADONIS, 1748.

Toile. Dimensions inconnues.

A l'état d'ébauche à la saisie de 1748, ce tableau était achevé à celle de 1750.

11. DANAË, vers 1750.

Toile. Dimensions inconnues.

A la saisie de 1750, il figure à l'état d'ébauche. Un *Jupiter et Danaë* est mentionné comme esquisse en 1748.

12 - 13. PAYSAGES, vers 1750.

Dimensions inconnues. Toiles.

Un paysage ébauché figure à la saisie de 1748 et deux à celle de 1750.

14. LA VIERGE, 1750.

Petite esquisse sur toile. Dimensions inconnues.

Se trouvait dans l'atelier à la saisie de 1750. Un dessin représentant la Vierge figure dans l'inventaire des biens de l'Académie de Saint-Luc en 1776; il avait 60 cm sur 40 cm.

15. LA SAMARITAINE, vers 1750.

Esquisse. Dimensions inconnues.

Mentionnée à la saisie de 1750.

16. LE GRAND SEIGNEUR, vers 1750.

Toile. Dimensions inconnues.

Chez l'artiste à la saisie de 1750.

17. DEUX TÊTES DE VIEILLARDS, 1750.

Esquisse. Dimensions ignorées.

Chez l'artiste à la saisie de 1750.

18. APOLLON ET VÉNUS, 1750.

Esquisse sur toile. Dimensions inconnues.

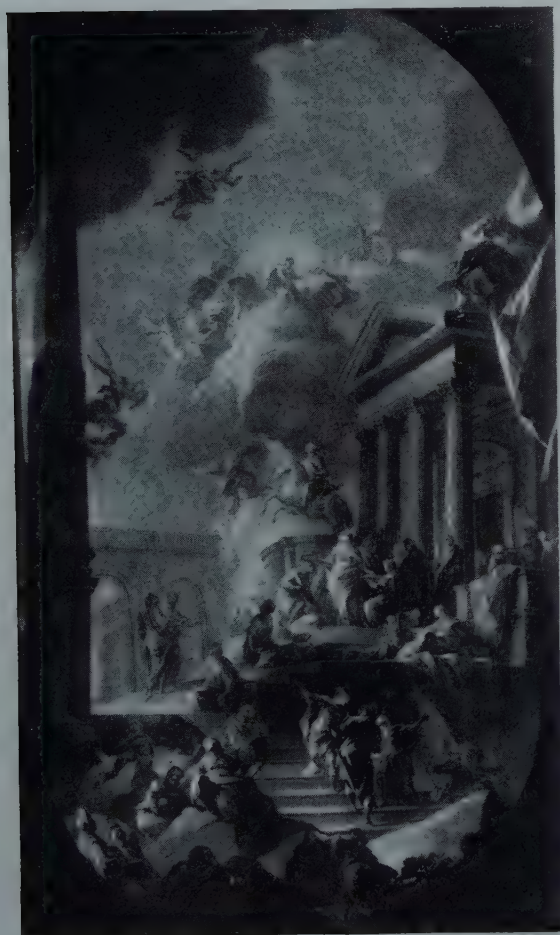


FIG. 5. — CH. EISEN. — Portrait allégorique de Charles de Lorraine.
Musée de Bruxelles. Phot. A. Dingjan.



FIG. 6. — F. BASAN. — L'amour européen,
gravure. Bruxelles.
Cabinet des Estampes. Phot. B.N., Paris.

19. LE MOIS DE MAI.

Toile. Dimensions inconnues.

20. DÉDALE ET ICARE.

Dimensions inconnues.

Cette œuvre fut le morceau de réception de Charles Eisen à l'Académie de Saint-Luc (17 octobre 1750). Elle fut exposée au Salon de 1751. Une vignette des *Métamorphoses* d'Ovide (1767-1771) représentant la chute d'Icare, est, peut-être, le reflet de ce tableau.

21. UN PLAFOND ALLÉGORIQUE.

Les dimensions ne sont pas données, figure au livret du Salon de l'Académie de Saint-Luc en 1751 au n° 83 : il représentait « la Nature qui tient une corne d'abondance d'une main et de l'autre retient le Génie par une de ses ailes, qui semble toujours s'écarter du vrai. On y voit les attributs de l'Architecture de la Sculpture et de la Peinture ».

22. L'HISTOIRE DE LUCAS SIGNORELLI, 1752

H. 94 cm; L. 128 cm.

Lucas Signorelli fait le portrait de son fils qui vient d'être tué.

Exposé au Salon de Saint-Luc en 1752 (n° 50) et à celui de 1762 (n° 16).

23. L'ANNONCIATION, 1760 (fig. 3).

Tableau de 2,50 m sur 4 m environ.

Il orne maintenant la Chapelle du Dôme de la Collégiale Saint-Pierre à Douai (fig. 3). L'Ange apparaît à la Vierge agenouillée à droite, et lui montre le Saint-Esprit dont le rayonnement surnaturel éclaire toute la scène. De nombreux petits anges au milieu de nuages occupent le haut du tableau.

Ce tableau est signé « Ch. Eisen » et porte le millésime 1760, bien qu'à première vue on lise 1700, à cause des retouches faites au cours d'une restauration (Pujol avait lu 1776, une faute d'impression de Goncourt donne la date 1772).

Charles Eisen exposa au Salon de Saint-Luc en 1762 « une esquisse représentant *L'Annonciation de la Vierge* exécutée en grand, ce tableau a 13 pieds et demi de haut sur 10 pieds de large, fait pour l'Eglise Collégiale de Douai, en Flandre ».

D'après M^e Bulquin, correspondant des Beaux-Arts à Douai, ce tableau fut peint pour la Collégiale Sainte-Anne, qui fut détruite à la Révolution. Il fut alors acheté par la Collégiale Saint-Pierre. C'est sans doute à ce moment qu'on dut diminuer ses dimensions qui, à l'exposition de 1762, étaient 4,15 m de haut sur 3,20 m de large.

Bibliographie :

A. PUJOL. *La Galerie historique* (1786) (mentionne le premier cette œuvre); — *Notice sur l'Eglise Saint-Pierre de Douai*, (1868) (on y affirme à tort que la signature est « Erfen »); — Alfred ASSELIN. *Promenade artistique dans l'église Saint-Pierre à Douai*, Douai, (1875), p. 26 sq.

24. LA CÈNE, 1762.

Dimensions inconnues.

Au n° 18 du Livret de l'exposition de Saint-Luc en 1762 : figure « Esquisse du tableau d'autel pour ce même projet (chapelle de la Communion) représentant Notre Seigneur qui fait la Cène avec ses Apôtres ».

En 1756, le 22 mars, à la vente du Duc de Tallard, n° 465, figure un dessin du même sujet, légèrement colorié à la gouache, en même temps que *L'Enfant Jésus travaillant dans l'atelier de Joseph*. Eisen pensait donc à cet épisode du Nouveau Testament depuis plusieurs années.

25. PORTRAIT DE MADAME VINCENT, 1762.

Dimensions inconnues.

Exposé au Salon de Saint-Luc, 1762.

26. LE MARIAGE DE LA VIERGE, 1762.

Dimensions inconnues.

Esquisse exposée au Salon de Saint-Luc en 1762, n° 20.

27. AUTOPOTRAIT, 1763.

Toile. H. 57 cm ; L. 46 cm.

Signé : « Ch. Eisen f. 1763 ».

Il s'est représenté à mi-corps de trois quart à gauche.

Il porte un vêtement bordé d'un galon d'or, un jabot à dentelle, une cravate blanche, son visage est imberbe et sa perruque est poudrée et bouclée.

Il pose la main sur un des volumes illustrés par lui.

Encadrement ovale. Fond de paysage.

A sa mort, en 1778, à l'apposition de scellés chez sa femme, il se trouvait un portrait de lui-même peint sur toile. — Vente Bourgeois, 27-29 octobre 1904, Cologne, n° 29.

28. SAINTE GENEVIÈVE, 1764.

H. 1,82 m ; L. 1,18 m. Toile cintrée.

Selon M. Dacier, c'est l'œuvre que Charles Eisen exposa en 1764 au Salon de Saint-Luc (n° 9), dont le livret donne la description suivante : « Sainte Geneviève assise dans la campagne, faisant la lecture. Ce tableau est destiné pour la Chapelle d'un château. Il porte 6 pieds de haut sur 4 pieds de large » c'est-à-dire, 1,92 m. sur 1,28 m. Ces renseignements correspondent parfaitement à l'œuvre conservée à l'Eglise Saint-Médard de Paris, dans la Chapelle Sainte-Geneviève.

On a attribué souvent à tort cette œuvre à Watteau.

Voir : H. Adhémar, *Watteau*, 1950, p. 237, n° 272.

29. SUJET GALANT, SCÈNE DE NUIT. Collection particulière. 101 1/2 × 14 1/4. Signé en bas à gauche : Eisen, 17[65?].

Un jeune seigneur à qui un nain fait voir dans un miroir le portrait d'une dame.

30. LA DAME DE CHARITÉ, vers 1771. Dimensions ignorées. Original perdu, connu par une gravure de Voyer l'ainé, datée de 1773.

Un dessin aquarellé signé passa à la vente du Marquis de Varennes, le 12 mai 1922, Paris, n° 81. Sur la reproduction insérée dans ce catalogue, on lit dans le cerceau qui se trouve à droite, à côté des enfants : « Ch. Eisen invenit et fecit 1771 ». Ce même cerceau posé sur un batonnet se retrouve dans la « Double Abondance » en bas à gauche.

31 et 31 a. LE TRIOMPHE DE CYBÈLE et LES FORGES DE VULCAIN, 1774.

H. 32 cm ; L. 40 cm.

Ces deux scènes sont représentées toutes deux par des enfants.

Exposition de Saint-Luc 1774, n° 9.

32. DIANE ET ENDYMION, 1774.

H. 32 cm ; L. 40,5 cm.

Exposition de Saint-Luc 1774, n° 10.

33. APOLLON ET LES MUSES, avant 1775.

Ce tableau passa la vente De Trez à Bruxelles, le 22 juillet 1775, (n° 149).

Une vignette, conservée au Cabinet des Estampes à Bruxelles, représente Apollon et deux Muses que survole Pégase, in-8°.

Un dessin d'Apollon et les Muses au-dessus duquel piaffe Pégase, fit partie de la collection Goncourt (Catalogue de la vente des 15-17 février 1897, signé « C. Eisen f », 18 cm sur 22 cm).

34. APOTHÉOSE DE CHARLES DE LORRAINE, 1777.

Toile. H. 118 cm ; L. 74 cm. Grisaille.

Au Musée de Bruxelles (fig. 5). En dépôt à l'Ambassade belge à La Haye depuis mars 1940.

La statue équestre du gouverneur, posée sur un piédestal devant un temple, est entourée d'une foule de figures allégoriques groupées sur les



FIG. 7. — CH. EISEN. — Les joueurs de dés.
Phot. B.N., Paris.

degrés qui mènent à elle. Dans le ciel, planent une multitude d'amours et de génies.

Cette œuvre date sans doute de la fin de la vie de Charles Eisen, lors de son séjour à Bruxelles en 1777, si l'on admet qu'elle représente Charles de Lorraine et non Louis XV, comme on l'a cru parfois.

Acheté 5 500 F par le Musée, à la vente Cardon, 29-30 juin 1921 à Bruxelles. Au catalogue de cette vente, elle figura au n° 70 sous le titre *D'Apothéose de Louis XV*; — *Catalogue de la peinture ancienne du Musée Royal de Peinture et de Sculpture*, Bruxelles 1953, n° 866.

Monsieur Pierre Bautier vit une œuvre très semblable chez M. David-Weil, à Paris.

B. — ŒUVRES NON DATÉES

1) *Compositions mythologiques.*

35 à 37. MARS SE REPOSANT SUR SES TROPHÉES.

JUPITER DANS L'ATTITUDE D'ÉCRASER UN ENFANT.

VULCAIN FORGEANT L'ARMURE D'ENÉE A LA PRIÈRE DE VÉNUS.

Trois toiles en pendant; H. 2,90 m; L. 1,98 m.

Vente du 24 octobre 1791, à Bruxelles, chez Rombaut.

Un dessin du dernier tableau fit partie de la collection Goncourt : c'était un lavis d'encre de Chine sur trait de plume, de 20 cm de haut sur 16 cm de large, représentant Vénus entourée de sa cour descendant sur un nuage dans les forges de Vulcain qui la regarde, une main appuyée sur son marteau.

38. PYGMALION INSPIRÉ PAR LE GÉNIE DE LA PEINTURE.

Toile; H. 128 cm; L. 96 cm.

Cette œuvre se trouvait dans le bureau de l'Académie de Saint-Luc en 1776, à sa dissolution.



FIG. 8. — DE MOUCHY. — Henri IV et Gabrielle d'Estrées, gravure. Phot. B.N.

Charles Eisen dessina six vignettes pour le *Pygmalion* de A. Berquin publié en 1775, mais aucune ne fut imprimée.

39 - 40. AMOURS.

Deux Tondi de 40 cm de diamètre.

L'un représente deux amours à côté desquels se trouvent un carquois et des fleurs.
Dans l'autre, deux amours posés sur des nuages ont lancé une flèche dans un bouclier.
L'un brandit encore l'arc.
Ces deux charmants tableaux passèrent à la vente Mersch, à l'hôtel Drouot, le 8 mai 1908, n° 92, reproduction.

2) Scènes de la vie élégante.

41. L'ACCORD DE MARIAGE.

Dimensions inconnues.

Tableau connu par la gravure qu'en fit R. Gaillard, conservée notamment au Cabinet des Estampes à Bruxelles.
Dans un intérieur élégant, un jeune homme remet une bourse à une jeune fille en présence de ses parents et de deux dames.

42. L'AMOUR EUROPÉEN.

Dimensions inconnues.

Connu par la gravure de F. Basan, conservée au Cabinet des Estampes à Bruxelles et à Paris (fig. 6).
Ce tableau fut aussi gravé par Gaillard.
Dans un joli décor d'appartement, un jeune homme fait une déclaration enflammée à une jeune dame étendue sur un canapé qui simule l'indifférence en n'abandonnant pas sa lecture.
Au fond une draperie et une tapisserie.

42a. L'AMOUR ASIATIQUE.

Pendant, gravé par Basan.

43. LE BILBOQUET.

Dimensions inconnues.

Ce tableau passa à la vente Deverre à Paris en 1855, où il fut acheté 490 F.

44. LE BOUQUET.

Dimensions inconnues.

Connu par une gravure conservée au Cabinet des Estampes à Bruxelles, sous laquelle on lit « C. Eisen filius pinx. R. Gaillard Sculp ». Gravé aussi par Daudet, avec la mère dirigée à gauche. Gravé aussi par Fisher en manière noire sous le titre « La Fête de la Maman ».

45. LA COMÈTE.

Tableau connu par la gravure de J.-P. Le Bas.

C'est sans doute le dessin original de cette

œuvre qui est décrit au n° 3570 du catalogue Paignon Dijonval : dessin à la plume et aquarellé (H. 16 cm L. 8 cm) représentant un jeune magistrat et une dame jouant aux cartes ; deux personnes les regardent.

46. LES JOUEURS DE DÉS.

Toile. H. 32 cm ; L. 25 cm (fig. 7).

Vente Burat 27-28 avril 1885, Paris, n° 67 ; —
Vente Nonette-Delorme, 17 juin 1914, n° 29 ;
— Vente Dubois Chefdebien, 13 février 1941, n° 25, reproduction dans le catalogue.

47. LE TRIC-TRAC.

Connu par la gravure de J.-P. Le Bas.

C'est une variante du tableau précédent.

48. LE JOUR.

Panneau. Dimensions inconnues. Gravé par Patas d'après un dessin.

Un tableau de ce sujet passa à la vente de la collection R. W. Barclay, chez Sotheby, à Londres, le 1^{er} février 1950. Il fut acheté 62 livres par Rosendaal.
Une copie fut vendue le 5 mai 1939 chez Christie, n° 96.

48a. LA NUIT.

Pendant, gravé par Patas.

49. LES MÈRES DE FAMILLE.

Deux tableaux sur cuivre. H. 15 cm ; L. 11 cm.

Elles sont chacune dans un élégant salon Louis XV tendu de soie bleue. L'une lit un billet tandis que sa petite fille joue devant elle. L'autre écrit une lettre ; sa petite fille joue à sa droite avec un chien.
Vente Burat, 28 avril 1885, n° 68.

50. SCÈNE D'INTÉRIEUR.

Bois. H. 14 cm ; L. 10 cm.

Une jeune mère assise dans une chambre à coucher, entourée de ses enfants, tient son dernier-né sur les genoux. A droite, une sou-brette se tient près du lit à rideaux verts.
Vente Muhlbacher, 15 mai 1899, n° 13, vendu 160 F.

51. JEUX D'ENFANTS. Pendants. H. 32 ; L. 87 cm, Dessus de porte. Vente J. Donat, 17 mai 1906, n°s 69-70 (reprod.).

52. DEUX ENFANTS avec un singe vêtu en Arlequin et un joueur de guitare. Bois. H. 9 i 1/2 ; L. 7 i 1/2.

Vente Bache, 1915, n° 10.

3) *Sujets divers.*

53. HENRI IV ET GABRIELLE D'ESTRÉES.

Dimensions ignorées. Tableau connu par la gravure de de Mouchy (fig. 8).

Les Goncourt possédaient la première idée de ce tableau : un dessin à la plume avec des parties indiquées à la mine de plomb et faisant l'effet d'une eau-forte soumise à deux morsures (H. 19 cm L. 22 cm). Peut-être cette pièce leur venait-elle de la vente Ledra, qui eut lieu à Paris en 1852.

Un autre tableau figure à la vente du Baron Lepic, en 1897, à Paris, n° 14. Il mesurait 35 cm sur 26 cm. Vendu 255 F.

Un dessin à la mine de plomb, signé, de 7,8 cm sur 8,1 cm passa à la vente anonyme du 3-4 juin 1920, Paris, Coll. Magne, 480 F.

Cette composition fut reprise dans un en-tête de *La Henriade* de Voltaire, parue en 1769-1770 et dans une illustration en pleine page, dont Beraldi possédait le dessin : celui-ci est reproduit dans le livre de Cohen (6^e éd., p. 123).

54. LE MOUTON FAVORI.

Connu par la gravure de R. Gaillard.



FIG. 9. — EISEN. — Berger et bergère.
Bordeaux. Musée des Beaux-Arts.
Phot. M. Pillot.

55. BERGER ET BERGÈRE (fig. 9), L'OISELEUR, DANSE DE VILLAGEOIS (fig. 10), REPOS DE VILLAGEOIS.

Bois.

Le premier mesure :

35 cm de haut sur 28 cm de large

Le second mesure :

25 cm de haut sur 28 cm de large

Les deux derniers mesurent ;

21 cm de haut sur 29 cm de large

Collection Lacaze, 1829.

Conservés au musée de Bordeaux ; n° 251 à 254, du catalogue de 1933.

56. LE LEVER DES ENFANTS. LE BERGER DU VILLAGE.

Pendants connus par la gravure de Basan.

57. GROUPE DE PAYSANS DANS UN PAYSAGE.

Bois. H. 49,5 cm ; L. 52,5 cm.

Au milieu de la composition, une jeune paysanne portant un panier et un homme tenant un violon marchent précédés d'un garçonnet. À droite, un enfant assis sur le sol remet son soulier. Dans le fond, on aperçoit un paysan et une paysanne portant un panier sur la tête. Collection Rouse, n° 20 du catalogue de vente (reproduction).

58 et 59. DEUX INTÉRIEURS DE CUISINE.

Deux toiles formant pendants. H. 34 cm ; L. 29 cm, signées à droite « C.E. ».

L'un représente deux servantes debout devant des légumes étalés sur une table au premier plan : ce sont des céleris, des navets, des choux. L'une tient par la patte un lapin tué. Au fond, on aperçoit par une porte entr'ouverte, une autre femme.

Dans le pendant, une jeune servante nettoie des cuivres étalés sur une table, tandis qu'un homme s'approche d'elle un livre à la main. À droite, se trouve une fontaine. Au fond, deux femmes devant une cheminée.

Vente Scheikevitch, 24 avril 1939, Paris (reproduction).

Peut-être retrouve-t-on une de ces œuvres à la vente du 16 juin 1916, chez Christie, à Londres, où figura une scène de garde-manger avec une cuisinière en même temps qu'une œuvre de François Eisen.

60. LA LAITIÈRE.

H. 72,5 cm ; L. 87,5 cm.

Vente chez Puttick, 14 juin 1915, n° 89 (Ross, £ 3.5 s.).

61. JEUNE GARÇON JOUANT DANS UN PAYSAGE.

H. 71 cm ; L. 57 cm.

Vente chez Christie, 25 juin 1915, n° 8 (Owen, 45 livres).



FIG. 10. — EISEN. — Villageois dansant dans la campagne. Bordeaux.
Musée des Beaux-Arts. *Phot. M. Pillot.*

62. PORTRAIT DE MADAME EISEN.
Dimensions inconnues.

Ce tableau se trouvait au domicile de Mme Eisen, rue du Faubourg Saint-Denis, lors de la saisie qui suivit la mort de Charles Eisen, en 1778.

63. DES FLEURS.
Dimensions inconnues. Toile.

Se trouvait au domicile de Madame Eisen lors des scellés de 1778.

NOTES

1. Cf. E. et J. de Goncourt, *L'Art du XVIII^e siècle*, éd. 1882, t. II, p. 139-180. — R. Portalis, *Les Dessinateurs d'illustration du XVIII^e siècle* (Paris, 1877, in-8°), t. I, p. 190-213. — V. Salomons, *Charles Eisen* (Londres, 1921, in-4°).

2. Son acte de baptême a été publié par L. Cellier, *Watteau, son enfance et ses contemporains* (Valenciennes, 1867). Cf. pp. 61-73 et 103-105.

3. On trouvera un récit détaillé de la manière dont François Eisen s'y prit pour inculquer à son fils les premiers rudiments de dessin et de composition dans le livre d'Hécart, *Biographie valenciennoise*, 1826, pp. 18-23.

4. Au Salon de l'Académie de Saint-Luc de 1752, figurèrent, sous les nos 53 et 54, deux dessins faits pour Madame de Pompadour et deux autres gravés pour Madame de Pompadour d'après un bas-relief d'ivoire possédé par elle : un *Printemps* et un *Automne*.

5. Ce titre est donné pour la première fois dans le titre de l'*Œuvre suivie*, en 1753.

6. Il porte ce titre dans l'acte de décès de son fils Jean-Albert en 1762. Cf. A. JAL, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire* (Paris, 1872, 2^e édition, pp. 529 à 531).

7. Cf. A. PUJOL, *La Galerie des hommes célèbres* (Paris, 1786, 6^e livraison).

8. On ne peut connaître la date exacte de son arrivée par l'inscription au Métier, car celle-ci n'était plus obligatoire depuis 1773.

9. Cf. J. GUIFFREY, *Pièces inédites sur la vie et l'œuvre de Charles Eisen*, dans *Courrier de l'Art*, 1884, p. 536 sq.

10. J. GUIFFREY, *Histoire de l'Académie de Saint-Luc*, dans *Archives de l'Art français*, nouvelle période, t. IX, 1915, pp. 283-287.

11. *Ibid.*, p. 94.

12. Notamment *Colin-Maillard*, gravé par lui-même et daté de 1737, conservé au Cabinet des Estampes à Bruxelles. Cf. R. PORTALIS et H. BERALDI, *Les graveurs du XVIII^e siècle*, 1881, t. II, 2^e partie, p. 564-592.

13. Cf. entre autres deux dessins de têtes de vieillards coiffés de turbans, conservés au Louvre (J. GUIFFREY et P. MARCEL, *Inventaire général des dessins du Louvre*, 1910, t. V, p. 92). Ceux-ci sont datés de 1767 et signés.

14. *Hercule et Omphale*, daté de 1727, conservé au Louvre. Cette composition fut aussi reprise par Boucher dans une vignette des *Métamorphoses d'Ovide* (1767-1771), gravée par N. Le Mire.

15. J. GUIFFREY, *Les Expositions de l'Académie de Saint-Luc et leurs critiques*, dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de l'Art français*, 1910, p. 119.

GREUZE'S FRONTISPIECE FOR *SOPHRONIE*

BY EDGAR MUNHALL

STUDY of a little known illustration by Jean-Baptiste Greuze for Madame Benoist's *Sophronie*¹ has made it possible to identify several drawings by this artist, as well as to suggest a date for a number of other works by him. In addition, the critical remarks published at the time of Greuze's debut in the field of literary illustration clarify his position among his contemporaries at this crucial point of his career.

Greuze's design for the frontispiece engraved by Jean Michel Moreau le Jeune (fig. 1) was executed in 1768, according to the inscription below the engraving published in 1769². It illustrates the climactic incident of Madame Benoist's short novel, which treats a moral subject characteristic of the period: *Sophronie* has staged a mock seduction with Valzan so that her daughter, observing the scene through a keyhole, might have an example of proper behavior as her mother rejects the young suitor. Valzan, however, is actually in love with Adelle, the daughter. With its mixture of salaciousness and virtue the novel was well suited to the artist's talents, made evident as early as 1765 with the *Jeune Fille qui pleure son oiseau mort*. Greuze has represented the dramatic moment of Adelle's entrance into her mother's boudoir, when Valzan suddenly demands the daughter's hand from *Sophronie*, who is perplexed at this turn of events: "Vous la voyez, s'écrie-t-il, en jettant sur elle un regard touchant. Ah! Madame, laissez-vous fléchir; daignez m'accorder sa main, vous comblerez tous mes vœux. *Sophronie* paroît confondue; la honte abaisse son front, tandis qu'une pudeur charmante brille sur le visage de sa fille." The powerful gesture of Valzan's outstretched arms links the two female figures: *Sophronie*, who is represented in a swirling mass of drapery suggestive of her confused mental state, and Adelle, stately and reserved, who inclines slightly with a suggestion of innocence and embarrassment. At the feet of the three figures lie *Sophronie*'s scattered sewing materials and Valzan's hat. The only other elements in the composition are the *duchesse* in which *Sophronie* was reclining, a comfortable arm-chair and an oval picture hanging on the simply panelled wall. Light streams in from a window to the left.

The study closest to this composition is the "Kneeling Youth with Outstretched Arms" (fig. 2) in The Fogg Art Museum (401.1927). With the verve and excitement characteristic of his finest drawings, Greuze has captured the



FIG. 1.—GREUZE.—*Sophronie* by Mme Benoist, frontispiece, engraved by Moreau le Jeune, London 1769. Paris, B.N., Est. Phot. B.N.

clearly related to the figure of Adelle. The same equivalence of detail between the drawing and the engraving exists in this case, although there is a stiffness to the drapery unlike the bold lines of the Fogg Museum drawing. However the fine details of the hands and face, so important in suggesting Adelle's "pudeur charmante," make the London drawing a worthy companion of the Cambridge "Youth." A separate study for the head of Adelle appears in the Hermitage "Tête de Jeune Fille"⁴, seen in three-quarters with her hair piled simply on her head, but with an expression more sober than that of the London drawing or the final engraving. The date and subject of this drawing have never been suggested.

impetuous movement of Valzan, complete with the delicately spaced little finger, and with a passionate expression not preserved in Moreau's engraving. In the drawing Valzan looks directly at Sophronie, "en jettant sur elle un regard touchant"; in the engraving his expression is more generalized and addressed to no one in particular. The sword indicated at the right is missing in the engraving but otherwise each detail corresponds to the final version: the folds of the waistcoat, the stylized muscles of the leg, the open right hand which has just dropped that of Sophronie. Although this sanguine drawing has been published, its connection with the *Sophronie* frontispiece was not noted³.

The sanguine drawing of a "Standing Woman" (fig. 3) in the Victoria and Albert Museum (No. 5948), which has been called simply "School of Greuze," is

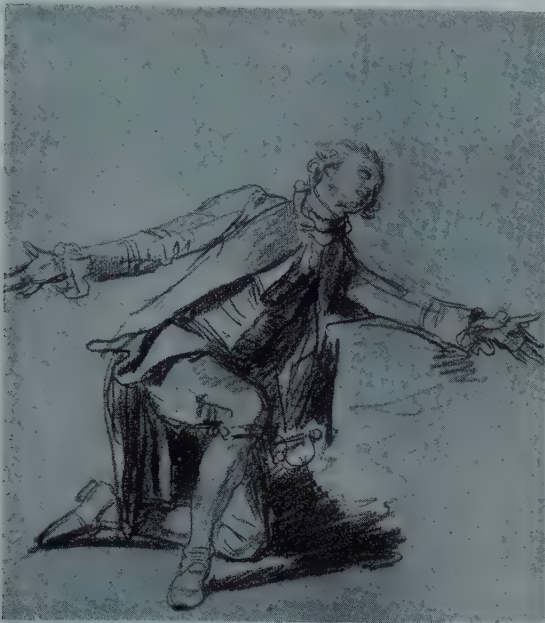


FIG. 2.—GREUZE.—A Kneeling youth with outstretched arms, here considered as a figure for "Sophronie". Cambridge, Fogg Art Museum.

and with soft pleated folds at her brow. She also has the twisted pose and expression of astonishment appropriate to the dramatic incident Greuze has depicted.

Over the chair abandoned by Valzan there hangs an oval picture which represents a woman reclining in a *lit à baldaquin* with a small table in front of her. For such a minor detail Greuze pointedly alluded to a previous composition of his own: *Le Repentir*, known through Moitte's engraving (fig. 6) after the original drawing in the collection of the Chevalier Daméry (Martin 354). Greuze has omitted the figures of the mother and the nun, but preserved the twisted posture of the young woman, her left arm sweeping across her torso, as well as the rich draperies of the bed and the table in the left foreground. Such an exact detail, as well as the numerous studies which Greuze executed for this simple frontispiece

No complete study for the figure of Sophronie exists but through a comparison of details certain other works by Greuze may be related to it. The most obvious parallel is the Louvre counterproof drawing of a young woman supporting her head with her left hand (fig. 5), as Sophronie does in Greuze's frontispiece⁵. The Louvre figure looks out directly, however, rather than towards Valzan. A work which should be dated in the same period is the Stockholm "Portrait présumé de la femme du peintre" (fig. 7) and the Hermitage study for it (fig. 8), not hitherto related to one another in Greuze literature⁶. This figure wears an elaborate linen cap similar to Sophronie's, tied under the chin



FIG. 3.—GREUZE (Ecole de).—Standing young woman, here considered as the figure of "Adelle". London, Victoria and Albert Museum. Phot. Crown Copyright (V. and A.).

indicate the importance the artist must have attached to this commission. Not having exhibited in the Salon of 1767 he was eager to keep himself before the public and probably hoped to enter the field of literary illustration so profitable for his contemporaries, Moreau, Eisen and Gravelot. In the end, however, Greuze executed only two other illustrations, one for the Birmingham *Orlando furioso* of 1773 (Martin 409)⁷ and one for Billardon de Sauvigny's *La Rose, ou la Fête de Salency* of 1768 (Martin 407).

Grimm noticed Greuze's excursion into the field of illustration and he immediately connected it with a desire for easy money, a pursuit he regarded as inappropriate for the already successful artist. In the *Correspondance littéraire* of November 1769, Grimm noted, "... qu'il est assez fâché que son ami Greuze perde son temps à faire le Gravelot ou le Charles Eisen au lieu de faire le Greuze; qu'il



FIG. 4.—GREUZE.—*La veuve et son curé*, drawing. London, British Museum. Phot. British Museum.



FIG. 5.—GREUZE.—Head of a young woman, drawing. Paris, Musée du Louvre.

réjouis pour Greuze. Je vois que l'argent n'est pourtant pas la chose qu'il estime le plus⁹."

From these critical remarks à propos of the *Sophronie* frontispiece, one can see more clearly Greuze's position among his contemporaries just before his battle with the Académie over the ill-fated *Septième Sévère*. His style of moral sensibility had obviously suited him to the illustration of such novels as Madame Benoist's *Sophronie*, and his familiarity with engravers had already brought Greuze into the circle of publishers. After hoping to enlarge his audience through literary illustrations, once he had been excluded from the Académie in 1767 for neglecting to submit his *morceau de réception*, Greuze soon turned back to his own genre of *peinture morale* and the nascent seriousness of his art. This change in style—

fera sans doute ces pauvretés mieux que les autres faiseurs de dessins pour livres; mais que l'habitude de faire de pareilles minuties gâte bien vite le style d'un artiste; qu'é ces minuties et la fureur de mettre des images dans les livres perdront les arts en France, précisément parce qu'elles font gagner aux artistes beaucoup d'argent en peu de temps; enfin qu'il voudrait que son ami Greuze ne fît cas que de la gloire et méprisât l'argent qui, d'ailleurs ne lui manque pas⁸ ...". In support of Greuze, Diderot had remarked with a typically malicious humor in the *Salon* of 1767, "La Grenée, plus avide d'argent que Greuze, et c'est beaucoup dire, et moins jaloux de gloire, s'en est chargé. Je m'en



FIG. 6.—GREUZE.—"Le Repentir", engraved by Moitte. Paris, B.N., Est. Phot. B.N.

already hoped for in Diderot and Grimm's words of "gloire" cited above—dominates his major paintings after 1769.

E. M.

RÉSUMÉ : *Greuze et le frontispice de « Sophronie ».*

Une étude du frontispice peu connu de Greuze pour le roman *Sophronie* de Madame Benoist (1769) a donné à l'auteur l'occasion d'identifier les sujets de plusieurs dessins de cet artiste, aussi bien que de suggérer une date approximative pour certaines œuvres.

NOTES

1. Françoise-Albène Puzin de la Martinière, Madame Benoist, *Sophronie, ou la Leçon prétendue d'une mère à sa fille*, London, 1769.

2. Henri COHEN has dated the *Sophronie* frontispiece 1767; cf. *Guide de l'amateur de livres à vignettes du XVIII^e siècle*, Paris, 1873, pp. 17-18; Hans VOLLMER, "Greuze", *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, 1922, XV, p. 11; Camille MAUCLAIR, *Jean-Baptiste Greuze* (catalogue by Jean Martin, Charles Masson), Paris, 1908, No. 408.



FIG. 7.—GREUZE.—"Portrait présumé de la femme du peintre". Stockholm, Musée National. Phot. of the Museum.



FIG. 8.—GREUZE.—Head of young woman, study. Leningrad, Hermitage.

3. Agnes MONGAN, Paul J. SACHS, *Drawings in the Fogg Museum of Art*, Cambridge, Massachusetts, 1940, I, p. 332, No. 624; *Catalogue du cabinet des dessins du XVIII^e siècle de M. Georges Bourgairel*, Hôtel Drouot, Paris, June 15-16, 1922, No. 96.

4. François MONOD, Louis HAUTECŒUR, *Les Dessins de Greuze conservés à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg*, Paris, 1922, No. 157, Pl. I.X. This head is derived from the "Tête de jeune fille" engraved by Ingouf for the *Têtes de différents caractères* of 1766 (Martin 1354), with its forward inclination and lowered eyelids. As late as 1786 the figure of Adelle reappears as the young daughter in a preparatory drawing for *La Veuve et son curé* (fig. 4) in the British Museum (1860.4.14.2), with the same downcast eyes and demurely crossed hands.

5. Jean GUIFFREY, Pierre MARCEL, *Inventaire général des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles*, Paris, 1910, V, p. 63, No. 4587 (Louvre 26967).

6. MONOD, *ibid.*, No. 110, Pl. XLIII; Musée National, Stockholm, *Catalogue descriptif des collections de peinture du Musée National*, Stockholm, 1928, No. 2107. Another drawing of a similar subject is the British Museum "Study for a Girl's Head" (1940.4.13.76).

7. The Städelches Kunstinstitut, Frankfurt, possesses Greuze's carefully finished wash drawing for this illustration (Inv. No. 1113).

8. Friedrich MELCHIOR, Freiherr von GRIMM, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, (Maurice Tourneux, ed.), Paris, 1879, VIII, pp. 356-357.

9. DENIS DIDEROT, *Œuvres complètes*, (Maurice Tourneux, Jean Assézat, ed.), Paris 1876, XII, p. 72.

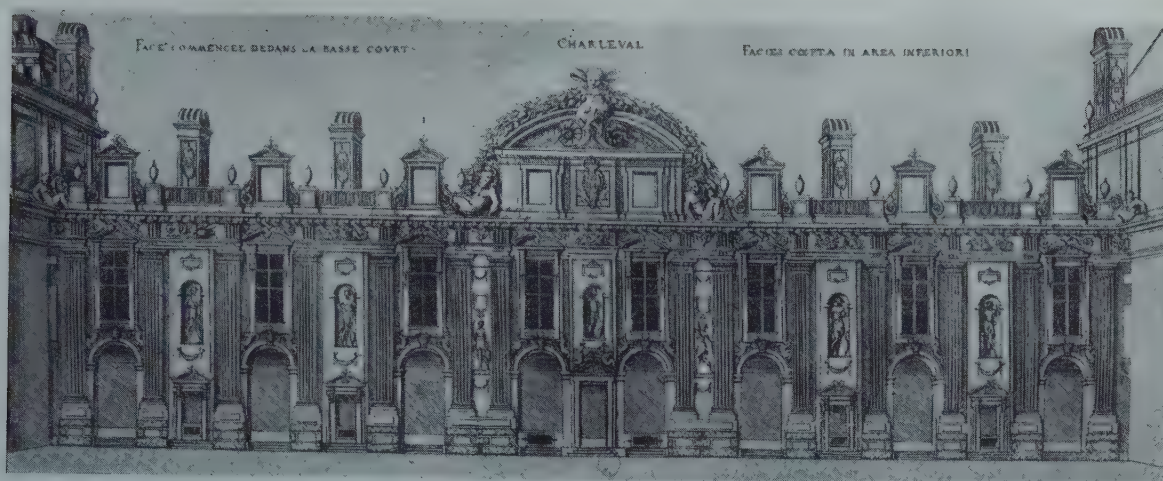


FIG. 1. — ANDROUET DU CERCEAU. — Elévation du château de Charleval. Phot. B.N.

SUR LE CHATEAU DE CHARLEVAL

PAR JEAN ADHEMAR

DANS une vallée, au-dessus de Fleury-sur-Andelle, près de Rouen, Charles IX décida de faire construire un château d'une grande ampleur qui aurait été pour lui l'équivalent de ce qu'avait été Fontainebleau pour François I^{er}.

On sait, grâce aux recherches faites aux Archives de l'Eure par Mme René Lemaire (*B.A.F.*, 1952, p. 7-14) qu'un acte du 3 octobre 1570 considère le château comme « jà commencé », qu'il s'élevait sur un ancien prieuré d'où les moines avaient été renvoyés en 1570, et sur des terres achetées de janvier 1571 à août 1572.

Le plan du château connu grâce à Du Cerceau était, on le voit (fig. 2) grandiose et d'autre part remarquable par sa symétrie, sa logique, l'ampleur de ses jardins, son souci —

assez rare alors — de la perspective. Malheureusement, cette œuvre grandiose allait être arrêtée en 1574 par la mort du Roi; en 1577, pendant peu de temps, Catherine de Médicis voulut la reprendre. Actuellement le château, dont le gros œuvre seul semble avoir été construit, a disparu.

Le nom de l'architecte n'est pas encore connu avec certitude. Depuis Geÿmuller on pense à Jacques Androuet du Cerceau dont le fils, Jean-Baptiste, en 1577, touche « la même pension qu'il y souloit avoir » comme architecte du Roi à Charleval (cf. Mme Lemaire). D'autre part, Jacques Androuet du Cerceau qui est vraiment « selon toute vraisemblance » (L. Hauteccœur) l'auteur, donne dans ses *Plus excellents bastiments* plusieurs planches sur le château, et notamment sur sa façade très ornée et violemment anti-classique. Sir Anthony Blunt, qui a

bien su l'analyser, fait remarquer que « Verneuil et Charleval nous rappellent que du Cerceau était surtout un décorateur et non un architecte » (*Art and Architecture in France*, p. 97).

En reprenant cette idée, nous avons fait quelques recherches dans les comptes royaux et dans les textes, et nous avons trouvé quelques renseignements qui montrent qu'alors divers ingénieurs ou artisans italiens travaillaient pour le Roi de France, et que l'un d'eux a des rapports avec Charleval. Aucun des documents réunis par nous n'est convaincant et ne fournit à coup sûr un nom d'architecte, mais leur concordance semble montrer qu'on peut penser à un italien pour le plan de ce château si on doit, par ailleurs, toujours penser à du Cerceau pour sa décoration et son exécution.

Citons donc, tout d'abord, sans y insister, le nom de Pompeo Lovalle, bolonais, payé en 1571 pour « avoir longtemps fait au service de S. M. », celui des Seghissi de Modène qui, selon Tiraboschi (*Notizie de Pittori...*, 1786, p. 322) ont servi Charles IX. Mais voici ce qui est plus important. Un reçu du 12 avril 1572

(B.N. Mss., Clairambault 233, p. 3268) montre qu'une grosse somme, 500 livres tournois, fut remise à « Jean Gallia, dict de Ferrare, ingénieur françois », en « considération du présent qu'il a fait au Roi en la ville de Bloys du pourtrait au vif par lui fait sur carte de la maison que S.M. fait faire et construire, dicte Charleval ». Comment Jean Gallia peut-il offrir au Roi le pourtrait d'un monument qui n'est pas encore élevé sans avoir participé en quelque façon à son élaboration? Ce texte curieux est peut-être complété par un autre, daté du 16 septembre 1572 dans lequel 200 livres sont remises à deux « frères italiens », Hieronyme Corda et André Cuadra (Corda?) « de ce qu'ils ont fait voir à S.M. un certain modèle de chasteau par eux fait et composé en bois, fort excellent » (*ibid.*, p. 3531).

Ainsi, en 1572, Charles IX se voit remettre un plan, sans doute soigné, du château de Charleval, et, d'autre part, cinq mois après on lui présente un modèle en bois de château. On ne peut rien conclure encore, mais nous sommes peut-être sur la trace d'une découverte.

J. A.

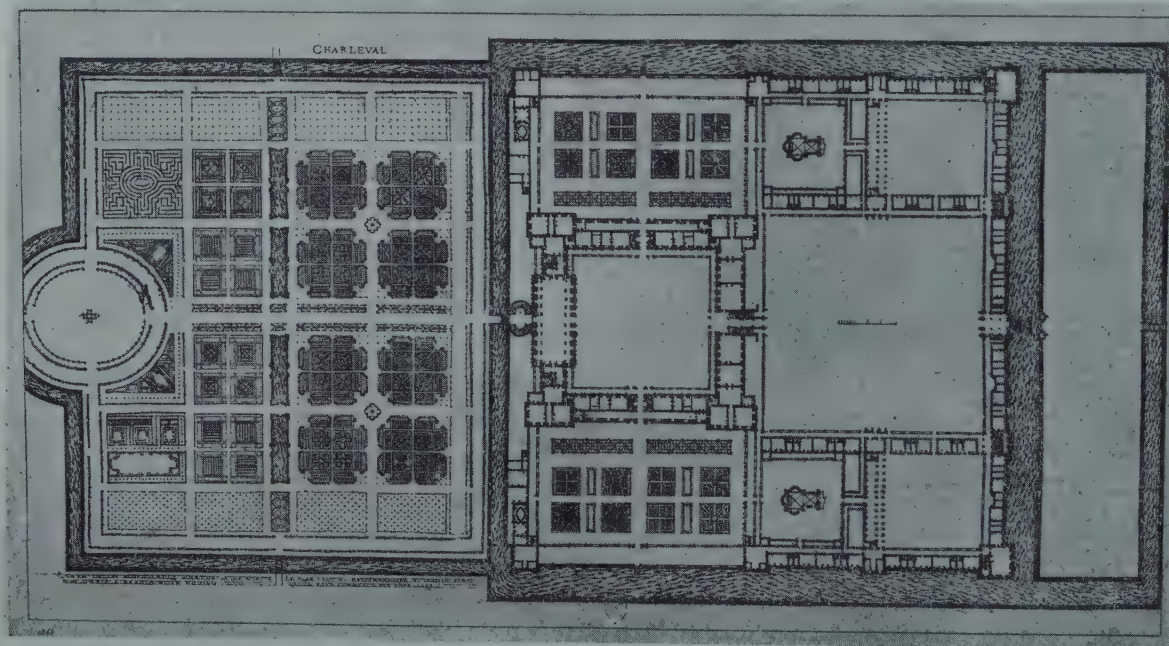


FIG. 2. — ANDROUET DU CERCEAU. — Plan du château de Charleval. Phot. B.N.

BIBLIOGRAPHIE

André PARROT. — *Sumer*. Gallimard, Paris, 1960.

Le jour décharge de toute pesanteur ces massives carrures qui, à Sumer, pactisèrent jadis avec lui, et, depuis, avec ses heures, et jusque dans l'obscurité, se meuvent. Que nous signifie, avec une netteté sans pareille, le frisson de clarté qui exhausse cette humanité inconnue et familière au rang des « anges gracieux » ? Si nous méconnaissions la souveraine docilité du sculpteur sumérien à cet impératif solaire, son intime alliance au jour omniprésent, où son dessin se trouve aussi bien modulé, ou creusé, qu'il l'est dans la pierre, nous ne pouvons qu'ignorer le ressort permanent de cette « impression de majesté sereine, de ferveur religieuse » dont M. André Parrot note à juste titre qu'elle « fut rarement sinon jamais atteinte avec autant de puissance et de simplicité ». Ces orbites immenses où un morceau de coquillage figure le blanc de l'œil, une touche de lapis la prunelle, ces vastes cavités que le sculpteur de l'Asie Occidentale, comme celui de l'Égypte, creuse aussi bien dans une face de roi que dans la hure d'un lion ou d'un taureau, libèrent moins un regard que le signe virtuel et tranquilisant d'une identification aujourd'hui oblitérée, d'un rite perdu. Mal-être, cependant, hypnose — les premières pages de l'introduction d'André Malraux nous le répètent — sont, dans le Musée Imaginaire, les serviteurs exclusifs de l'Essentiel. Une fois encore nous est ouverte à deux battants cette grande nuit receleuse des œuvres. Isolés, magnifiés à outrance par l'objectif, comment ne se laisseraient-ils pas, ces yeux impersonnels, frôler par les spectres du délire et de l'angoisse ? Se détachent donc, et se dramatisent, les souverainetés de l'Espace et du Temps nuls. Ne nous est-il pas précisé que la force de ces « visages de sorcellerie », « surgis de la nuit », tient à ce qui retranche et sépare, à ce qui est *autre chose* que l'homme, à ce qui *n'est pas l'homme* ? Mieux que l'œuvre ici disloquée, morcelée, démembrée pour frapper de plein fouet, la reproduction sera maîtresse. L'encrage invariablement noir des fonds violentera les formes. A la photographie, que le parti d'étendre un oxyde vert ou une dorure sur l'image qu'elle nous donne des bronzes tentera d'étoffer de quelques prestiges illusionnistes, de syncoper le *portentum*, *prodigium*, *miraculum*. De susciter de toutes pièces très exactement le contraire de ce que nous offrent les sculpteurs de Sumer, et qui est d'abord et avant tout continuité : la douce et infrangible persistance du rythme en ses différentes durées.

C'est d'un Sacré que nous entretenons d'abord et surtout le premier volume de *l'Univers des Formes*. M. Parrot en projette les expressions plastiques, à Sumer, sur deux périodes, celle, d'abord, de la synthèse, celle ensuite, avec l'apparition des Sémites, lui semble-t-il, de l'analyse. On eût aimé qu'une voix aussi autorisée nous apprit comment des œuvres ressortissant d'un acte au sens propre du terme « religieux » — c'est-à-dire qui, tout en marquant les distances, rapproche et relie, — se distinguent de celles qui aliènent, glacent et foudroient. Comment l'étude la plus scrupu-

leuse des formes prises à part s'avère indissociable du sentiment d'un glissement lumineux d'une forme à l'autre, d'un passage éclairant d'elles à nous. Comment analyse et synthèse, même poussées conjointement à leur terme solidaire, ne peuvent que nous paraître indifférentes, voire hostiles, et à coup sûr fictives, pour peu qu'elles se laissent dépouiller de cette aura poétique où se créent le lien et le lieu humains : que l'on songe à ce portrait de Sargon, d'une facture si achevée, si froide... La maîtrise dont témoigne en revanche la statuaire de Goudéa, si amène en la noblesse de ses plus sensibles personnages — il en est aussi de conventionnels — nous paraît due avant tout à l'intuition de l'intériorité commune des œuvres et des êtres. C'est sur une vision globale qu'elle se fonde, étayée par une infailible appréhension du détail, qu'elle sait mettre avec une finesse, une ampleur, un dépouillement à jamais exemplaire, en relief. C'est dire qu'ici, avec ces figures en ronde-bosse, nous gagnons les hauteurs d'une culture : culture qui, mystérieusement ne peut cesser d'être la nôtre. Savoir à jamais immédiat, et de pre-

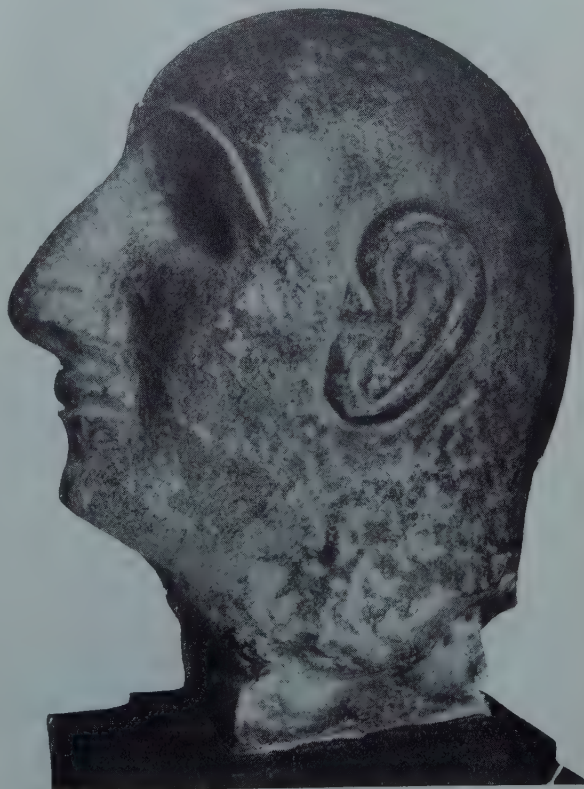


FIG. 1. — Tête, calcaire. Sumer, début du 3^e millénaire. Paris, Musée du Louvre.

mière main. Aussi bien certaines de ces effigies pourraient-elles être appelées à intervenir avec la même aisance et la même solennité affective dans tout cérémonial qui, aujourd'hui encore, tendrait à nous rappeler

à notre allégeance vitale, à *réunir*. Semblable aptitude se situe manifestement aux antipodes de l'obscurantisme terrorisant d'un Sacré, qui serait avant tout celui de l'interdit. Le temps *autre* que nous ouvrent les figures majestueuses de la Mésopotamie, n'est pas le temps du théâtre : office de l'être, il demeure à jamais accessible. Le pouvoir du sculpteur de Lagash est aussi bien réparateur, à la mesure même du champ qu'il prend sur l'étendue accidentelle de l'existence. La mobilité de ses œuvres s'avère donc intarissable. Le religieux ainsi compris se dérobe à toute idéalisation, atterrante ou séduisante, à la justice imitative.

L'expression la plus simple et la plus élevée de l'hiératisme se conjugue, dans ces grandes vallées fertiles, avec ce sentiment de la lumière qui, métaux ou pierre, tient au sens du matériau que l'on emploie. Sur la nappe de brèche ou d'altère offerte aux puissances de l'ombre et des clartés répandues pour se souder, avec une incomparable douceur, de plan en plan et de modelé en modelé, il arrive ainsi que le jour naisse de cette seule ondulation à peine perceptible scellant une présence vraiment solaire et royale — sur laquelle, les siècles ayant passé, telle face d'empereur aux traits ravinés, à Rome ou à Constantinople, ne renchérit point. Même superposées l'une à l'autre pour constituer des groupes additifs, les figures des bas-reliefs, des plaquettes et des stèles les plus frappants, gardent un frémissement qui court, pour l'animer, sur la surface entière de l'objet. Il saura se couvrir, attaqué au niveau ornemental, d'une ponctuation ardente : que nous considérons ces vases de Suse, de Mari et d'Alep cités par M. Parrot, il est alors presque impossible de différencier à première vue le « dedans » et le « dehors » des corps représentés. A chaque touche d'ombre répond l'évident contrepoint du jour. La science de l'archéologie a discerné dans la technique du forage de la pierre qui, des millénaires plus tard, va prévaloir à partir du bassin méditerranéen, l'aboutissement d'une longue évolution spirituelle conduisant l'artiste à voir d'ensemble et à traiter comme un tout et les intervalles et les figures qui, détachées sur fond d'obscurité rayonnante et comme repoussées à la surface, seront mises « en lumière ». Ne peut-on déceler déjà, dans l'épiphany du Sumer, la première et insurpassable amorce d'une révélation reconduite d'âge en âge ?

GEORGES DUTHUIT.



FIG. 2. — « La Femme à l'écharpe », diorite. Tello, fin du 3^e millénaire. Paris, musée du Louvre.

Marziano BERNARDI. — *Castelli del Piemonte*. Istituto Bancario San Paolo di Torino éd., Turin, 1961, 162 pages, 35 hors-texte en couleurs.

L'Italie inconnue commence dès les Alpes : après avoir lu *Castelli del Piemonte*, comment ne pas rougir d'ignorer totalement Guarene, d'avoir jeté de loin un coup d'œil à Fénis, Issogne et Valentino ?

Un Français est moins que tout autre excusable. C'est dans sa langue que les sages qui l'accueillent sous la galerie de Fénis lui prodiguent leurs conseils. A Issogne, « Vive le Roy Vive Louis le Roy » évoque Louis XI qui, encore dauphin, porta Louis de Challant sur les fonts baptismaux, à moins que ce ne soit la descente de Louis XII en Italie. Valentino est le chef-d'œuvre de Madame Royale Christine de France, fille d'Henri IV et de Marie de Médicis. A Guarene enfin,

si maître d'œuvre, architecte et décorateurs sont piémontais, tout témoigne de ce plaisir de vivre que le siècle de Louis XV fit goûter à l'Europe.

Dira-t-on que le touriste le plus cultivé court à l'essentiel? Mais qu'est-ce que l'essentiel? Un pays ne se comprend point au seul vu de ses œuvres de génie. A une exception près, ces quatre châteaux n'ont rien d'extraordinaire. Simplement chacun d'eux reflète la vie politique et sociale, les coutumes et les goûts du Piémont à un siècle ou l'autre de son histoire.

Voici, dans le Val d'Aoste, Fénis qui dresse, — trop restaurée! son imposante silhouette féodale. Issogne, en aval, a perdu tout caractère guerrier : le gothique courtois à son déclin s'y teinte de Renaissance, et ses fresques évoquent le petit peuple de la fin du xv^e siècle. Aux portes de Turin, Valentino traduit tout à la fois « l'amour de la gloire et la passion de construire d'une princesse française, l'âme d'une dame italienne de la souche des Médicis ». Guarene enfin, perdu entre le Montferrat et les Langhe, c'est la demeure de vacances d'un seigneur du xviii^e siècle, bon architecte militaire et ami de Juvara.

A une exception près, disions-nous ... La France du xv^e siècle ne nous a rien laissé qui puisse se comparer aux fresques de Fénis, où pourtant elle se retrouve. La terre d'Amédée VIII allait alors de la Provence et de la Bourgogne au Milanais, à cheval sur les Alpes : elle était donc largement ouverte aux influences et aux artistes français.

Marziano Bernardi, à qui nous devons cet ouvrage, développe ici une thèse très différente, qu'il avait déjà exposée dans un autre volume de la même collection (*Tre monumenti pittorici del Piemonte antico*). Ayant établi qu'un peintre piémontais de la première moitié du xv^e siècle, Giacomo Jaquerio, avait signé les fresques de San Antonio di Ranverso, il déduisait des ressemblances qu'elles présentaient avec celles du château de La Manta que Jaquerio en était également l'auteur. Dans ce nouveau volume, il en vient à lui attribuer aussi celles de Fénis, qui seraient ainsi purement autochtones.

Sans ouvrir ici une controverse, rappelons que Charles Sterling (*Les Primitifs français*) relevait à La Manta une influence et à Fénis une main françaises. Plus récemment, Jacques Dupont (*La Peinture gothique*) voyait dans les fresques de La Manta un lointain surgen de l'école parisienne; il désignait même leur auteur, Jacques Iverny d'Avignon, suivant en cela Lionello Venturi.

Que l'on partage ou non l'opinion de Marziano Bernardi, on ne peut que lui rendre hommage pour la sûreté de son érudition et de son goût, et pour l'amour qu'il porte à sa belle province.

Mais louons aussi l'Istituto Bancario San Paolo di Torino qui a édité ce volume et qui, avec une fierté bien légitime, rappelle comment, depuis dix ans, il s'est attaché à mieux faire connaître le patrimoine historique et artistique du Piémont. Heureuse Italie, où les grandes sociétés fêtent un anniversaire ou simplement l'année nouvelle, en publiant un livre d'art! La France connaît quelques belles réussites en ce genre. — ainsi la *Dame à la Licorne* de la Banque Nationale pour le Commerce et l'Industrie. Pussions-nous les voir se multiplier!

J.-M. DELETTREZ.



FIG. 3. — Goudéa. Vers 2400. Paris, Musée du Louvre.

Leo Van PUYVELDE. — *Van Dyck*. Collection « Les peintres flamands du xvii^e siècle », les Editions et Ateliers d'art graphique Elzevier, Bruxelles, 1959, un vol. in-4^e de 296 pages, 51 planches en couleurs, 51 planches en noir.

Dans la collection qu'il dirige et où il a déjà publié un *Rubens* et un *Jordaens*, M. Leo Van Puyvelde, ancien professeur à l'Université de Liège, conservateur en chef honoraire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, nous donne un *Van Dyck* qu'on pourrait dire définitif, car nous ne croyons pas que la découverte de quelques documents nouveaux puisse modifier sensiblement ce portrait excellent de ce grand portraitiste.

M. L.V.P. a pris pour règle celle de Descartes « Ne tenir jamais aucune chose pour vraie que je ne la connusse évidemment être telle ». De même qu'il a montré les erreurs traditionnelles commises par les

historiens sur l'atelier de Rubens, il remet ici en question bien des données communément acceptées sur la carrière de Van Dyck. Dès la première page il affirme sa méfiance à l'égard d'affirmations qui se répètent et qui sont fondées sur des documents mal compris, incertains ou tardifs. Il énumère les légendes qui courent encore sur Van Dyck, sur sa famille, sur son éducation, sur ses relations avec Rubens, sur la prétendue jalousie de ce maître, sur les raisons du voyage en Italie, sur les influences qu'il y subit, sur ses aventures amoureuses et sa vie dissipée.

Après avoir fait table rase, M. L.V.P. reconstruit d'une main sûre l'existence et l'œuvre de l'artiste. Né en 1599, mis en apprentissage à l'âge de dix ans chez Van Baelen, ce qui nous vaut des observations fort pertinentes sur l'éducation de ce temps, Van Dyck travaille seul à seize ans, est reçu maître à dix-neuf, collabore en 1620 avec Rubens à la décoration de l'église des Jésuites d'Anvers. M. L.V.P. suit Van Dyck en Italie, en France, en Angleterre, fixe les dates des déplacements, des œuvres, de tous les faits qui peuvent servir de base à une meilleure compréhension.

Il peut alors aborder l'analyse de l'œuvre. Il précise sa méthode (p. 46), qui est celle de tous les vrais historiens : ne pas accepter l'argument d'autorité, juger seulement après une vision directe des tableaux dûment signés ou authentifiés par des documents sûrs et précis, ne pas se laisser duper par des comparaisons faciles entre des formes qui se ressemblent : Rubens, Jordaens et Van Dyck n'ont-ils pas tous les trois représenté le même nègre ? M. L.V.P. montre aussi que l'évolution d'un artiste n'est pas l'évolution darwinienne d'un organisme : elle est symbolisée par une courbe en dents de scie irrégulières. Un peintre peut pratiquer à la fois plusieurs manières, empâter un tableau, utiliser dans un autre une couche fluide, recourir à des éclairages différents. On ne saurait donc classer les œuvres uniquement d'après leur manière.

Ces principes établis, M. L.V.P. analyse le génie de Van Dyck, étudie les relations qui peuvent exister entre ses peintures et celles de Rubens, montre que l'influence de ce maître s'est exercée sur Van Dyck surtout à Gênes, en présence des portraits qu'il y avait laissés, précise le rôle du caravagisme à Anvers, indique l'existence en cette ville de tableaux italiens que Van Dyck a pu voir avant de quitter son pays, précise ce qu'il dut à la technique vénitienne, sans jamais cesser de peindre en flamand.

M. L.V.P. détermine les caractères que présente le génie de Van Dyck : la profondeur et la distinction ; profondeur qui est expression du caractère, perspicacité devant le modèle, intuition psychologique, tendance flamande « à placer la vision dans la réalité » ; distinction qui apparaît si nettement dans ses portraits d'hommes de l'époque anglaise, mais qui n'est pas moins évidente en des œuvres antérieures, qui consiste en la manière de concevoir la représentation de l'individu comme une œuvre d'art, de donner un air de noblesse au modèle, qui est, en fait, le sens de la poésie. M. L.V.P. proteste avec raison contre la légende d'après laquelle les Flamands seraient incapables de distinction.

Ces qualités sont plus ou moins intenses selon les tableaux : leur présence explique l'unité de l'ensemble ; leur dosage détermine la variété. L'auteur étudie l'évolution de Van Dyck, montre en ses œuvres de jeunesse les tendances réalistes, le défaut d'ampleur, la lourdeur de la pâte, les relations avec Jordaens, mais aussi à la même époque la capacité d'atteindre déjà à l'élégance, de réaliser des compositions calmes, d'utiliser une facture régulière, un coloris brillant, bref de respecter la manière traditionnelle flamande. Des tendances diverses simultanées, M. L.V.P. ne cesse d'en déceler au long de cette carrière, durant la période d'intense activité de 1618-1620, où le sens du dynamisme se manifeste par les diagonales, où s'opposent des tons complémentaires, où la facture est plus large. En Italie subsiste la manière antérieure, mais se développe une conception plus grandiose du portrait grâce à des moyens nouveaux : le sujet est vu de plus bas, couvert de vêtements plus amples ; il est entouré d'accessoires ; il exécute des gestes plus expressifs ; le coloris demeure flamand, mais les tons sont mieux harmonisés et la facture devient plus facile.

Après son retour en Flandre Van Dyck simplifie ses compositions religieuses, diminue le nombre des personnages, possède une technique plus aisée, mais se laisse aller parfois à quelque négligence. Ces caractères survivent en Angleterre ; on voit de plus s'y développer la valeur humaine, la vie du portrait, s'accroître l'allure du personnage ; Van Dyck insiste sur les attitudes, les accessoires, allonge les figures, emploie des tons vifs et clairs et utilise plusieurs procédés pour obtenir l'unité du tableau.

Une étude sur les dessins et sur l'*Iconographie*, ce recueil de portraits gravés, termine ce beau volume sur Van Dyck, dont la présentation est digne du texte. Notre analyse, trop rapide, n'a pu qu'indiquer la sûreté de la documentation, la vigueur de la démonstration, la richesse de la pensée. De tels livres nous consolent de tous les bavardages esthétiques, de toutes les pirouettes charlatanesques, de tout le jargon prétentieux aujourd'hui à la mode. Ce volume n'est pas seulement le meilleur livre paru sur Van Dyck, mais une magistrale leçon de méthode et un témoignage de probité intellectuelle.

LOUIS HAUTECŒUR.

*
**

Un paragraphe oublié à la composition, nous a fait dire dans notre article sur *Deux Primitifs* (G.B.A., 1112^e livraison) que le diptyque de Saint-Denis était inédit. Nous voulions dire qu'après sa publication dans la *Peinture française ...* de M. P.-A. LEMOISNE (1931, p. 20, pl. 12) où il était considéré comme une partie de triptyque, il n'avait plus été reproduit dans les ouvrages les plus récents. M. Charles Sterling, dans son ouvrage si complet de 1941 (*Les Peintres du Moyen Âge*, p. 37) l'a signalé, mais il n'est pas repris par Grete Ring.

SOMMAIRE

CONTENTS

LAUDINE DONNAY-ROCMANS :

Assistante à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Bruxelles : *La chasse de sainte Gertrude à Nivelles*. p. 185

TEXTE DU MARCHÉ commandant la chasse précédente p. 201

ANDRÉE JOUAN :

Assistante au laboratoire du Musée du Louvre : *Thomas de Leu et le portrait français de la fin du XVI^e siècle* p. 203

LAURE LEMOINE-ISABEAU :

Licenciée en histoire de l'art et archéologie, Bruxelles : *Les peintures de Charles Eisen* p. 223

EDGAR MUNHALL :

Professeur, Département d'Histoire de l'Art, Yale University : *Greuze et le frontispice de « Sophronie »* p. 237

JEAN ADHÉMAR :

Sur le château de Charleval. p. 243

BIBLIOGRAPHIE par :

MM. J.-M. DELETTREZ, Inspecteur des Finances, Georges DUTHUIT, Louis HAUTECŒUR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts p. 245

Assistant, Faculty of Philosophy and Letters, University of Brussels : *The Reliquary of Saint Gertrud at Nivelles*. p. 185

TEXT OF THE CONTRACT ordering the preceding Reliquary p. 201

Assistant at the Laboratory of the Musée du Louvre : *Thomas de Leu and the French portraits at the end of XVIth century* p. 203

Licenciate in History of Art and Archaeology, Brussels : *Charles Eisen's paintings* p. 223

Instructor, Department of the History of Art, Yale University : *Greuze's frontispiece for "Sophronie"* p. 237

About Charleval's Castle p. 243

CHRONIQUE DES ARTS

Reproduit sur la couverture :

Ch. Eisen : *Berger et bergère*, détail. Bordeaux. Musée des Beaux-Arts. Phot. M. Pillot.

Reproduced on the cover :

Ch. Eisen : *Shepherd and shepherdess*, detail. Bordeaux. Musée des Beaux-Arts. Phot. M. Pillot.

A PARAÎTRE PROCHAINEMENT : *Les sujets musicaux chez Antoine Watteau*, par A.-P. DE MIRIMONDE; *Les impératifs de l'architecture actuelle*, par Louis HAUTECŒUR; ainsi que : *Hans Herbster à Mulhouse? Réflexions sur la formation du style de Holbein*, par Léon LANG; *Veronese and the Inquisition. A Study of the Subject Matter of the so-called "Feast in the House of Levi"*, par Philipp FEHL; *Mazarin et l'architecture des Bibliothèques au XVII^e siècle*, par André MASSON; *Peinture et Préromantisme pendant la Révolution française*, par Colette CAUBISENS.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

*publiée mensuellement
depuis 1859*

THE DEAN OF ART REVIEWS

*Published Monthly
Since 1859*

ABONNEMENT ANNUEL (1961)

France, Communauté Française : 68 NF
Etranger : 74 NF

SUBSCRIPTION PRICE (1961)

\$ 18.00

PRIX DU NUMÉRO :

France, Communauté Française : 9 NF

SINGLE COPY :

\$ 2.00

RÉDACTION

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS-VIII^e — ELYsées 21-15
19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. — TRAFALGAR 9-0500
147 NEW BOND STREET, LONDON, W.1. — MAYfair 0602

ADMINISTRATION

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS-VI^e — DANton 48-64

ABONNEMENTS ET VENTE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
DÉPARTEMENT DES PÉRIODIQUES
1, PLACE PAUL-PAINLEVÉ, PARIS-V^e — ODEon 64-10
COMPTE CHÈQUES POSTAUX : PARIS 392-33

AVIS IMPORTANT. — Les demandes en duplicata de numéros non parvenus à destination ne pourront être admises que dans les quinze jours suivant la réception du numéro suivant. — Il ne sera tenu compte d'une demande de changement d'adresse que si elle est accompagnée de la somme de un Nouveau Franc.